



**Patrícia Carla  
Ferraria Lopes Bastos**

**AS SONATAS E SONATINAS PARA PIANO SOLO  
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Nancy Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

A meus pais.

## **o júri**

presidente

**Prof. Dr. José Abrunheiro da Silva Cavaleiro**  
Professor Catedrático do Departamento de Química  
da Universidade de Aveiro

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Louisa Lee Harper**  
Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte  
da Universidade de Aveiro

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Salwa Aziz El-Shawan Castelo-Branco**  
Professora Catedrática do Departamento de Ciências Musicais  
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

**Prof. Dr. Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa**  
Professor Auxiliar do Departamento de Expressões Artísticas e Educação Física  
do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

**Prof. Dr. Malcolm Troup**  
Honorary Professor, Founding Professor, Professor Emeritus  
da City University, Londres, Reino Unido

**Prof. Dr. Evgueni Zoudilkine**  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte  
da Universidade de Aveiro

## agradecimentos

Academia de Amadores de Música; Câmara Municipal de Cascais; Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga (Direcção); Conservatório Regional de Castelo Branco (Direcção); Conservatório Regional de Gaia; Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa; Fundação para a Ciência e Tecnologia; Juventude Musical Portuguesa; Radiodifusão Portuguesa (RDP); Radiotelevisão Portuguesa (RTP). Carlos Miguel de Araújo; Manuel Assunção; João Azevedo; Grazi Barbosa; Serafim Barreira; Maria Elvira Barroso; José Borges; Noémia Sarmento de Brederode; Dulce Cabrita; Maria Manuela Cabrita; Luís Cajão; António Carvalho; João Furtado Coelho; Ana Constante; Madalena Sá e Costa; Alexandre Delgado; Manuel Filipe; Guedes; Edino Krieger; Neusa Lagarto; Leonor Lains; José Jorge Letria; Cristina Madeira; Nella Maissa; José Eduardo Martins; Mário Mateus; Manuela Mella; Virgílio Melo; Jorge Mendes; Jorge Ly Nicolau; Carlos Alberto Pereira; Roberto Perez; Leonor de Sousa Prado; Olga Prats; Maria de Lurdes Álvares Ribeiro; Clotilde Rosa; José Sacramento; Fernando Serafim; Flávio Silva; Romeu Pinto da Silva; Joel Soares; Filipe de Sousa; Ricardo Tacuchian; António Veiga; Paula Ventura; Paulo Videira; Fernando Vieira; Helena Vilela; e a todas as pessoas não nomeadas que se prontificaram a dar o seu testemunho sobre um passado por elas vivido ou que nos presentearam fragmentos de memórias relacionadas com o compositor.

A todos quantos, pelas suas preciosas indicações e correcções, pelo apoio que altruística e simpaticamente nos ofereceram, o nosso mais vivo e expressivo agradecimento.

In memoriam...

Nuno Barreiros. Helena Sá e Costa. Maria da Graça Amado da Cunha. Maria Helena de Freitas. Isaura Pavia de Magalhães Lisboa. António Oliveira e Silva.

Este trabalho não teria sido possível sem o incentivo extraordinário da nossa orientadora, Professora Doutora Nancy Lee Harper.

## palavras-chave

música, piano, interpretação, Fernando Lopes-Graça, ciências musicais, análise musical, análise interpretativa, sonata, sonatina, obras musicais, composições, pianistas, instrumento musical, arte, cultura portuguesa

## resumo

Neste projecto abordamos o estudo das sonatas e das sonatinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça na teoria e na prática. É o próprio compositor quem nos indica o caminho para uma melhor compreensão da sua arte: a linguagem dos sons. Tenta-se fundir o conhecimento adquirido por meio da investigação com a interpretação pianística, numa prédica semelhante à *Interpretação Histórica* ('*Performance Practice*'). Na Primeira Parte (*theoria*) expõem-se dados factuais com uma introdução à vida e obra deste artista português, a sua relação com o piano e o conceito de forma no processo criativo. Na Segunda Parte (*poiesis*), a análise das sonatas e das sonatinas é feita aplicando diferentes perspectivas para uma melhor dilucidação de cada obra. A Terceira Parte (*praxis*) inclui as diversas actividades exercidas ao longo deste trabalho, nomeadamente conferências e concertos, a edição revista das seis sonatas e duas sonatinas (com base no estudo analítico das obras), publicada pela Universidade de Aveiro, e um CD-ROM, com os quadros descritivos, gráficos, imagens dos originais manuscritos e gravações áudio interpretadas por Patrícia Lopes Bastos.

**keywords**

music, piano, performance, Fernando Lopes-Graça, musical analysis, performance analysis, sonata, sonatina, musical works, compositions, pianists, musical instrument, musical sciences, art, portuguese culture

**abstract**

In this project, we undertake the study of the sonatas and sonatinas for piano solo by Fernando Lopes-Graça in theory and practice. It is the composer himself who indicates the way to better understand his art: the language of sound. We try to blend the knowledge obtained through investigation with performance practice. In Part-I (*theoria*) we expose factual data with an introduction to the life and work of this Portuguese artist, his relation to the piano and the concept of form in the creative process. In Part-II (*poiesis*), the analysis of the sonatas and sonatinas is made applying different perspectives for a better dilucidation of each piece. Part-III (*praxis*) includes the different activities developed along this work, namely conferences and concerts, the reviewed edition of the six sonatas and two sonatinas (based on the analytical study of these pieces), published by the Universidade de Aveiro, and a CD-ROM, with the descriptive charts, graphics, images of the original manuscripts, and audio recordings performed by Patrícia Lopes Bastos.

## **ÍNDICE**

<b>TÍTULO</b>	.....	<b>I</b>
<b>DEDICATÓRIA</b>	.....	<b>II</b>
<b>JÚRI</b>	.....	<b>III</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	.....	<b>IV</b>
<b>RESUMO</b>	.....	<b>V</b>
<b>ABSTRACT</b>	.....	<b>VI</b>

### **PRIMEIRA PARTE: THEORIA**

#### **ENQUADRAMENTO**

<b>APRESENTAÇÃO</b>	.....	<b>3</b>
 <b>CAPÍTULO I – FERNANDO LOPES-GRAÇA: O SEU TEMPO E O SEU ESPAÇO</b>		
(introdução à vida e obra de Fernando Lopes-Graça)	.....	<b>11</b>
 <b>CAPÍTULO II – GRAÇA(S) AO PIANO</b>		
(o piano na vida e obra de Fernando Lopes-Graça)	.....	<b>53</b>
 <b>CAPÍTULO III – FORMA E FORMATOS</b>		
(a forma em formato)	.....	<b>77</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA</b>	.....	<b>95</b>
 <b>REGISTOS SONOROS E ÁUDIO-VISUAIS</b>	.....	<b>115</b>
 <b>ANEXOS</b>	.....	<b>123</b>

AS SONATAS E SONATINAS PARA PIANO SOLO  
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

**SEGUNDA PARTE: POIESIS**

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SEIS SONATAS E DUAS SONATINAS PARA**  
**PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**CAPÍTULO I – SONATAS E SONATINAS EM GRAÇA (1934-1981)**

(prelúdio às sonatas e sonatinas de Fernando Lopes-Graça) .....	215
---	-----

**CAPÍTULO II –AS SEIS SONATAS PARA PIANO SOLO DE**  
**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

A SONATA N.º 1 .....	231
A SONATA N.º 2 .....	299
A SONATA N.º 3 .....	379
A SONATA N.º 4 .....	405
A SONATA N.º 5 .....	437
A SONATA N.º 6 .....	463

**CAPÍTULO III – AS DUAS SONATINAS PARA PIANO SOLO DE**  
**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

A SONATINA RECUPERADA N.º 1 .....	497
A SONATINA RECUPERADA N.º 2 .....	545
POSTLÚDIO (considerações finais) .....	593

**TERCEIRA PARTE: PRAXIS**

**I – CONCERTOS/PALESTRA – *Curriculum Vitae***

**II – EDIÇÃO REVISTA DAS SEIS SONATAS E DUAS SONATINAS PARA PIANO**  
**SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA (quatro volumes publicados pela**  
**Universidade de Aveiro)**

**III – CD-ROM: AS SONATAS E SONATINAS PARA PIANO SOLO DE**  
**FERNANDO LOPES-GRAÇA (inclui ilustrações dos manuscritos (digitalizados) com**  
**a caligrafia do compositor, quadros analíticos e exemplos sonoros executados por**  
**Patrícia Lopes Bastos)**



**P  
R  
I  
M  
E  
I  
R  
A  
  
P  
A  
R  
T  
E**

**AS SONATAS E SONATINAS PARA  
PIANO SOLO  
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**ENQUADRAMENTO**

***T  
H  
E  
O  
R  
I  
A***



# APRESENTAÇÃO

## APRESENTAÇÃO

Fernando Lopes-Graça (Tomar, 17/XII/1906; Parede, 27/XI/1994), Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Aveiro (1986), é uma figura cimeira na música portuguesa. Foi pianista, compositor, professor, conferencista, regente (grupos corais e instrumentais), investigador, musicólogo, publicista, escritor, ensaísta, articulista, crítico, jornalista, promotor de concertos e divulgador da sua arte selecta, a música, para além do seu extenso conhecimento e interesse por outras realizações artísticas. Urge estudar e trabalhar na divulgação deste génio criador e da sua obra. Como escreveu Eugénio de Andrade, *Nos 70 anos de Lopes-Graça*, «era dessa música, de cuja divulgação nunca se fez grande caso, que conviria falar, enquanto não nos for possível fazê-la ouvir. É que raras vezes, como aqui, o rosto português se reflectiu e demorou nas suas águas, tanto quanto um rosto assim fugidio e inseguro se pode demorar seja onde for.»

Fernando Lopes-Graça esteve durante toda a sua vida ligado de uma forma activa e intensa ao mundo musical português. Nos finais dos anos vinte, começou a haver em Portugal a preocupação de incluir no repertório de concerto obras contemporâneas de âmbito internacional, graças em parte a Pedro de Freitas Branco. D. Ema dos Santos Fonseca foi também uma impulsionadora das artes, especialmente entre 1923 e 1939, tendo patrocinado as execuções de importantes obras como *Pierrot Lunaire* de Schönberg ou *Das Marienleben* de Hindemith, obras que serviram para familiarizar um público restrito com correntes de composição raramente executadas naquele tempo. Lopes-Graça foi um participante activo nestes concertos ou palestras, estudando e interpretando inúmeras obras musicais. O ‘Círculo de Cultura Musical’, por seu lado, possibilitou, para um público mais vasto, a audição de obras de Falla, Honegger, Prokofiev, Walton, ou a encenação de *A história do soldado* de Stravinski, entre outros exemplos.

«Contacto efectivo e sistemático, se bem que imperfeito, com as correntes da música contemporânea, isto é, com as que, *grosso modo*, sucederam ao impressionismo, só se fez em Portugal a partir de 1942, com a criação de *Sonata*», escreveu Lopes-Graça em 1952 [1973: 161]. Lopes-Graça elogia esta sociedade, fundada por ele e outras personalidades, sobretudo pelo seu carácter não lucrativo e progressista, além da sua acção reveladora dos «compositores mais novos e [d]as tendências mais discutidas, sem nenhum *partipris* estético ou ideológico» [1973: 162]. A liberdade e a verdade foram de facto estandartes pelos quais Lopes-Graça sempre lutou, e pelos quais sofreu várias vicissitudes ao longo da sua vida, desde lhe terem sido recusados um emprego e uma bolsa de estudos, apesar de ganhos por concurso público, até a prisão. A personalidade extraordinariamente forte, o espírito combativo e o ousado criticismo social, político e musical valeram-lhe poucos amigos, mas também o respeito infinito de quem, como ele, valoriza essas qualidades humanas.

As suas obras foram premiadas e estimadas em Portugal e no estrangeiro. Fernando Lopes-Graça foi o primeiro galardoado com o *Prémio de Composição* do Círculo de Cultura Musical, em 1940, com o seu *Concerto n.º 1 para piano e orquestra*. Ganhou também prémios de composição da referida sociedade de concertos em 1942 com a *História trágico-marítima*, em 1944 com a *Sinfonia per orchestra* e em 1952 com a *Sonata para piano n.º 3*. No estrangeiro, o seu *Quarteto de arcos n.º 1* ganhou o *Prémio de Composição Príncipe Rainier III* de Mónaco em 1965 e o seu *Concerto da camera col violoncello obbligato* foi encomendado e tocado em estreia mundial por Mstislav Rostropovich em Moscovo, em 1967.

A música era o seu quotidiano. Os acontecimentos políticos, culturais ou banais, eram filtrados e traduzidos na sua linguagem muito própria. Tudo o que fez ou não fez, tudo o que soube ou não soube, não eram mais do que objectos ou imagens reais ou irreais que torneavam em volta do seu som.

Este projecto intenta uma aproximação ao âmagio criador deste grande homem da música portuguesa, não o fazendo instintiva ou inconscientemente, mas procurando alcançar a “vontade e a inteligência dos seus fins e dos seus meios” ao mesmo tempo que dismantelar a “forma” para chegar ao “caos dos seus sentimentos e ideias” [Lopes-Graça, 1978: 43]. A expressividade, perfeição e originalidade contidas nas suas composições são apenas três das muitas razões para apreciarmos o trabalho criativo deste homem admirável, que tanto lutou e

tanto sofreu pelas suas convicções. Ao estudarmos e interpretarmos Fernando Lopes-Graça, contribuímos para a divulgação de uma obra que na realidade faz parte do património nacional, e prestamos ao seu criador uma talvez insuficiente mas sincera homenagem.

Fernando Lopes-Graça, como a maioria dos compositores, experimentou diferentes estilos e formas ao longo da sua vida. Os tipos de composições são numerosos, da pequena peça de fantasia livre à estrutura sólida da forma sonata, de peças para um só instrumento a obras para coro e orquestra. A ópera foi o único género que apenas esboçou, o que não será estranho se atentarmos no que afirmou aos vinte e três anos de idade [Durão, 1930: 36]: «A forma musical ópera não me apaixona, reconhecendo, no entanto, a boa música que há em muitas delas».

O instrumento por excelência de Lopes-Graça foi o piano. Dedicou-lhe ao longo da sua vida, desde as primeiras composições até quase à sua morte, uma grande parte da sua produção musical. Compôs para piano solo, piano a quatro mãos, dois pianos, piano (como elemento solista) e orquestra ou integrou o piano em conjuntos vocais ou instrumentais. Lopes-Graça estudou piano desde os onze anos, chegando a frequentar a classe de “Virtuosidade de Piano” leccionada por José Viana da Mota. Como pedagogo, escreveu inúmeras peças didácticas. No entanto, a técnica pianística exigida na maioria das suas obras, sem nunca ultrapassar o possível, prova o seu profundo conhecimento deste instrumento. Podemos inclusive observar nas suas composições uma escrita cómoda: Lopes-Graça propõe desafios pianísticos sem frustrações. Segundo nos comunicou José Eduardo Martins, oferece, na sua escrita idiomática para piano, um «virtuosismo tipificado através de fórmulas que lhe são caras».

O repertório para piano solo consiste em trinta e nove obras completas, perfazendo várias centenas de páginas (vd. Anexo). Chamamos a atenção para o facto de a versão para piano do *Canto de amor e morte* ter sido inutilizada pelo compositor, sendo as versões definitivas para orquestra sinfónica e para quinteto com piano. Também se deve ter em conta que a primeira versão dos *Três velhos fandangos portugueses* é para cravo. O tamanho e a dificuldade técnica das obras para piano de Lopes-Graça variam enormemente. Algumas peças individuais podem durar menos de um minuto, como na primeira *Suite de In memoriam Béla Bartók*, e outras podem durar cerca de vinte minutos sem pausa, como a *Sonata n.º 3*. No

entanto, Lopes-Graça agrupa as peças mais pequenas de modo a haver um balanço no tempo total de execução. Por vezes o compositor agrega várias peças num único conjunto/tema, podendo ser de poucas dimensões, como as cinco páginas dos *Três epitáfios*, ou muito extenso, como as vinte e três *Músicas festivas*, um conjunto que contém no total cento e quarenta e sete páginas de formato 32X24 cm, ou as *Suites In Memoriam Béla Bartók*.

Lopes-Graça escreveu basicamente dentro dos moldes ou formas tradicionais. Podemos observar peças em forma livre ou “de carácter” (*Epitáfios*, *Bagatelas*, etc.), fugas, corais, sonatinas e sonatas. Praticamente toda a sua obra possui, de um ou outro modo, uma conexão com a cultura portuguesa, como se pode ver facilmente em títulos como *Natais portugueses*. O compositor também importou elementos externos, nomeadamente em *Cosmorame* e nas *Mornas Cabo-Verdeanas*, mas num número limitado de obras.

As características principais do estilo de Lopes-Graça são o ritmo impelente e ardente e o uso de harmonias construídas à base de intervalos agregados (segundas, quartas aumentadas, etc.). A textura pode ser fina ou complexa. A sua música raramente estagna; os temas geralmente desenvolvem-se até atingirem um clímax tenso ou tempestuoso que rapidamente se desmorona. O carácter geral de uma obra tanto pode ser energético como plácido ou etéreo. Ideias novas são arriscadamente apresentadas num ritmo frenético ou, no extremo oposto, apresenta-se a repetição de um tema de uma forma prolongada, mas com sucessivas e ligeiras transformações extremamente imaginativas e originais. Estas características são complementadas por uma fantástica variedade rítmica, com uso de poliritmia, o que leva a frequentes mudanças de compasso e finalmente ao abandono das linhas de compasso. No campo harmónico, Lopes-Graça prefere uma construção axial articulada com uma estrutura diatónica ou modal. Os compositores que mais influenciaram o seu estilo terão sido, porventura, Schönberg, Stravinski e especialmente Béla Bartók, mas não se deverá esquecer a sua incondicional admiração por Beethoven e a atenção que dedicou a Hindemith e a Honegger. O trabalho de Lopes-Graça no campo da etnomusicologia permitiu-lhe um vasto conhecimento da música tradicional ou folclórica portuguesa, pela qual foi também grandemente inspirado.

A quantidade e a qualidade do espólio pianístico de Lopes-Graça não nos permitem, num projecto que se quer rigoroso e exaustivo, e pelo menos numa fase inicial, concentrarmos

o estudo em mais obras do que as seis sonatas e as duas sonatinas para piano solo. O espaço temporal deste projecto concentra-se de 1934 a 1981, no que abrange todas as diversas fases composicionais de Lopes-Graça, desde o ousado academismo à idónea maturidade. Nas sonatas e sonatinas, escritas ao longo da sua vida, podemos observar uma sinopse do estilo e da linguagem do compositor. Na elaboração deste projecto, o ponto de vista de uma pianista oferece, nomeadamente, a possibilidade de uma observação dos aspectos físicos e intelectuais da execução destas obras. Ao estudar a interpretação, aliada à análise teórica, chega-se à essência da obra de Lopes-Graça: o som. Sugerem-se assim perspectivas diferentes que proporcionam um estudo o mais integral possível do processo e produto criativo do compositor. Neste exercício, que não será mais do que um princípio do muito que pode e deve ser feito, o foco de atenção principal recai na relação de Lopes-Graça com o piano, explorando-se os elementos relacionados com este instrumento, desde o percurso do compositor aos registos sonoros históricos, provas extraídas dum tempo passado. A recolha de gravações – musicais, verbais ou audiovisuais – e de testemunhos sobre o compositor, incluindo, sempre que possível, entrevistas pessoais, dão-nos uma melhor aproximação de uma noção real da concepção pianística de Lopes-Graça.

Ao longo deste projecto de doutoramento, houve uma evolução própria, um desbravar caminho numa selva riquíssima de factos e criações. A paisagem vislumbra-se enorme, sem limites. Para uma melhor focagem, optou-se pela divisão do trabalho em três partes, seguindo o lema da Universidade de Aveiro, *theoria – poiesis – praxis*, tentando transmitir um saber pragmático, em que a verdade da obra de Lopes-Graça se define com o êxito pelo Tempo testemunhado.

A Primeira Parte propõe-se traçar uma panorâmica da vida e obra de Fernando Lopes-Graça, evidenciando, no segundo capítulo, a sua relação com o piano. Um terceiro capítulo aborda o conceito de forma e, em especial, a forma no género sonata, baseando-se nos escritos e práticas do compositor. Neste conjunto introdutório inserem-se também uma bibliografia, uma colectânea dos registos sonoros e audiovisuais e os anexos: a indicação da nomenclatura e das abreviaturas utilizadas ao longo deste trabalho, listagens das obras com piano (por ordem alfabética, ordem cronológica do ano de composição e ordem cronológica das primeiras execuções públicas) e dos pianistas que executaram obras do compositor (por ordem



alfabética), uma tábua cronológica (cronologia da vida de Lopes-Graça em paralelo com os principais acontecimentos nacionais e mundiais) e uma selecção de documentos (cópias de originais) que fundamentaram este trabalho.

A Segunda Parte apresenta a análise interpretativa das seis sonatas e das duas sonatinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça. Inicia-se com uma introdução geral às obras no primeiro capítulo. O segundo capítulo expõe as análises individuais de cada sonata e o terceiro capítulo das sonatinas, dando-se, neste último, uma especial atenção aos aspectos didácticos que possuem. Esta Segunda Parte, que utiliza uma série de gráficos e esquemas como ilustração das observações analíticas, termina com as considerações finais.

A Terceira Parte refere-se às diversas actividades exercidas ao longo deste trabalho, nomeadamente conferências e concertos, a edição revista das seis sonatas e duas sonatinas (com base no estudo analítico das obras), publicada pela Universidade de Aveiro, e um CD-ROM, com os quadros descritivos, gráficos, imagens dos originais manuscritos e gravações áudio interpretadas pela autora deste projecto. As fotografias inseridas na publicação das partituras e no CD-ROM são da autoria de Augusto Cabrita.

# CAPÍTULO I

**FERNANDO LOPES-GRAÇA: O SEU TEMPO E O SEU ESPAÇO**

**(introdução à vida e obra de Fernando Lopes-Graça)**

## FERNANDO LOPES-GRAÇA: O SEU TEMPO E O SEU ESPAÇO

### (introdução à vida e obra de Fernando Lopes-Graça)

*Na passagem dos anos que são os nossos, quem notará o ser que percorre um destino de eternidade, quando está assim próximo? Ei-lo que cruzou o nosso caminho<sup>1</sup>. Ei-lo na sua longa velhice, activo. Como delinear um percurso complexo, como homem e como artista, de quase um século? Na equação da identidade<sup>2</sup>, remetemos factores tempo e meio para o quadro cronológico comparativo exposto em anexo. O esboço que aqui apresentamos tentará apreender a dualidade Homem, criador interveniente<sup>3</sup>, e homem, na sua vivência quotidiana, sujeito-objecto na sua abrangência política, social e cultural, expondo factos assimilados de ao longo dos anos da sua vivência, provenientes de diferentes fontes<sup>4</sup>.*

Fernando Lopes da Graça nasceu a 17 de Dezembro de 1906, em Tomar, na então Rua Nova, antiga Rua da Judiaria e actual Rua Dr. Joaquim Jacinto. O seu pai, Silvério Lopes da Graça, era filho natural de um judeu, Elisiário da Graça, que nunca perfilhou Silvério. O primeiro apelido é proveniente do pai adoptivo, o ‘Sr. Lopes’, pequeno agricultor “extremamente simpático e afectivo”, que morava no lugar da Fonte da Longra, o qual o adoptou e educou dentro das suas posses, «até lhe arranjar emprego no Hotel União Comercial» [Sousa, 1991: 25-26]. O autor do artigo “Das origens de Fernando Lopes Graça” ‘conta’ que o nome do compositor tem uma história peculiar [Sousa, 1991: 25]: «Assim, começou por ser *Lopes da Graça*. Tal nome era, no entanto, alvo de chacota da rapaziada, uma vez que *Graça* era o nome de bairro mal afamado. Daí até retirar o “da”

---

<sup>1</sup> FERNANDO LOPES-GRAÇA (Tomar, 17/12/1906-Parede, 27/11/1994). Referimo-nos ao recente século XX, por nós, também, em parte vivido, e aos esporádicos encontros com o então já idoso compositor.

<sup>2</sup> A identidade será um «produto duma equação entre o artista e o seu meio» (1945). Segundo Mário Vieira de Carvalho [1996: 32], «uma equação conscientemente formulada».

<sup>3</sup> «[Viveu, Lopes-Graça], com a grandeza de quem sabe que o Homem, ao contrário do que disse um filósofo antigo, não é nunca uma paixão inútil» [Letria, 1994].

<sup>4</sup> Incluem-se testemunhos escritos e orais. Notar que este texto não encerra todos os elementos recolhidos, e que se baseou numa selecção de dados que melhor pareceram ilustrar uma introdução à vida e obra de Fernando Lopes-Graça.

do apelido foi um passo<sup>5</sup>. Como no estrangeiro, normalmente, apenas se usa um apelido, o “Fernando” viu-se obrigado a usar um hífen para poder ficar com os dois e passou a assinar *Lopes-Graça*<sup>6</sup>.

Os seus pais, Silvério e Emília<sup>7</sup> Lopes da Graça, eram pessoas «da baixa classe burguesa nabantina» [Lopes-Graça, 1973b: 47], que conseguiram uma valorização social com o seu trabalho pessoal [Sousa, 1991: 26]: «Silvério Lopes da Graça, começou como moço de recados e foi depois “criado de mesa” no referido Hotel. [...] [Revelou-se também um ótimo cozinheiro<sup>8</sup>. Trabalhou depois num outro hotel e estabeleceu-se por conta própria, comprando o Hotel Duarte], propriedade [do ‘padrinho’] Duarte Santarém, pai da “madrinha Palmira” de Fernando Lopes Graça. Assim, o Hotel Duarte passou a chamar-se “Hotel Nabão”, embora mais tarde tenha descido à categoria de Pensão e como tal passado a outros». O Hotel Nabão possuía valimento em Tomar, o que lhes conferia um certo estatuto nesta cidade.

Era neste hotel que existia, [Lopes-Graça, 1973b: 18] «entre os trastes que mobilavam a casa, [...] um piano de uma marca a modos que pré-histórica, um Parker & Smith. [...] Vai daí, começo eu a bater o marfim...» Como antes referira o candidato ao divórcio com a musa Euterpe [Lopes-Graça, 1973b: 17], pois houvera no seu passado não remoto dois episódios atestantes da sua incapacidade musical (no Hino do Condestabre, com o tenente Rocha, da banda militar do 15, e a tentativa de aprender bandolim com a Menina Rosa, sem esquecer o exalçado “repenicadinho”<sup>9</sup>), «se os meus biógrafos um dia afirmarem que a Música foi a fada que velou pela minha infância, mentem. Ou, então, [...] direi que fantasiavam no ar, coisa que, aliás, lhes sucede com frequência». Da sua família e da cidade herdou o ‘a-historicismo’, o ‘republicanismo’ e até o ateísmo (avô paterno

---

<sup>5</sup> Fernando Lopes da Graça muda em 1929 o nome com que se inscreve no Conservatório oficialmente, no decorrer da sua aprendizagem nesta instituição, retirando o “da”, como se pode observar nos documentos anexos. Esta mudança também poderá ter a sua justificação na procura de uma identidade, na consciência de um valor então germinado e em crescimento, e poderá denotar preocupação e cuidado com a sua posição como músico/artista, na ou para a sociedade. A junção dos dois apelidos com um hífen será ainda uma demarcação, uma afirmação de um modo como deseja ser reconhecido, evitando um “Fernando Graça”, e tendo em conta sobretudo os diferentes usos na disposição dos nomes no estrangeiro.

<sup>6</sup> A maioria das referências à infância de Fernando Lopes-Graça, encontram-na no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar, vol. 15, 10/1991, com a organização desta *Homenagem* coordenada por António Sousa [Sousa, 1991].

<sup>7</sup> A mãe, Emília C., nascera em Conjeitaria, Águas Belas, concelho de Ferreira do Zêzere. [Sousa, 1991: 25]

<sup>8</sup> «O Sr. Silvério trabalhou no Hotel União com minha tia Henriqueta. Eram ambos cozinheiros e doceiros de “estalo” (... qualidade que, para além das “sinfonias”, o nosso compositor também herdou)». [Ferreira, F., 1991: 78]

<sup>9</sup> Descritas nas suas “Recordações em dó maior”... [Lopes-Graça, 1973b: 20-23].

natural judeu, pai republicano, colegas e amigos opositores ao 28 de Maio) [Lopes-Graça, 1973b: 17]: «oh, as nossas crônicas familiares têm muito pouca profundidade histórica; em minha casa nunca se fala dos feitos dos avós, nem se lançam miradas saudosas ao passado –, daí, talvez, o meu inveterado a-historicismo, o meu a-passadismo...»

A família de Fernando Lopes-Graça não possuía antecedentes musicais de relevo, que permitiriam ao infante Fernando um talvez fácil e natural seguimento de uma certa tradição musical. A exceção resume-se à “viola” de seu pai [Lopes-Graça, 1973b: 19]: «meu pai chegou a tocar por música viola francesa, vulgarmente e achincalhosamente chamada, não sei porquê, ‘viola de enterro’. Mas eu não me lembro de jamais o ter ouvido desferir os seus harpejos no instrumento. Sei que tocava, porque ele e a banza lá figuravam, e figuram, na fotografia, que ainda hoje existe emoldurada no seu quarto, da ainda hoje igualmente existente Tuna Comercial e Industrial Tomarense, da qual fazia parte».

«A música foi para mim um puro acaso, um acidente, uma brincadeira aí dos meus onze anos» [Lopes-Graça, 1973b: 17]. Depois de praticar durante um tempo o “inocente desporto”, extraindo umas «quantas cantiguinhas [...] em voga naquele tempo ou de popular tradição» [Lopes-Graça, 1973b: 19], de ouvido, o Fernando, como era conhecido familiarmente, dá os seus “primeiros passos na arte de Mozart” de um modo prosaico, anti-solene e anti-romântico, como ele próprio refere [Lopes-Graça, 1973b: 28], «se eu até entrei na música pelas mãos da tropa, e não pelas da Igreja ou da Nobreza, como nos belos tempos em que o músico era um ungido do Senhor ou das Saias! [...] Foi o caso que o afável tenente Aboim, oficial do Estado Maior hospedado em nossa casa, se começou a interessar pelas minhas habilidades pianísticas e pediu a meus pais para me levar “à mostra” a uma das filhas do seu general, pianista exímia, para que ela vaticinasse se estava ali um artista ou um macaquinho». Assim iniciou os seus estudos particulares de piano “com método e disciplina”, sob a orientação da Senhora D. Maria da Imaculada. «Duas vezes por semana, lá ia eu, penteado e escovado, com a minha melhor blusa e as minhas melhores botas, o Schmoll debaixo do braço e uma certa prosápia em toda a minha pessoa, ao Quartel General, na Várzea Grande».

Passado aproximadamente meio ano, o General foi transferido para outra divisão militar, e os pais, após uma hesitação de dois ou três meses, resolveram continuar as lições com uma «acreditada mestra de meninas e meninos da “alta sociedade” tomarense»,

Senhora D. Rita Ramos Lopes. A estima e consideração que Fernando Lopes-Graça dedicava a esta Senhora transparecem na homenagem que lhe foi prestada em 1926 e nas referências que lhe faz: «a boa da D. Rita [iniciava-me] pacientemente nos altos mistérios da divina arte», ou, quando se havia tentado a estudar sozinho as obras populares ou ‘famosas’ presenteadas por amigos como Fernando Coelho ou o tenente P., as quais, «com as suas fáceis e sentimentais maviosidades, nos libertavam, encantados, mas com a consciência um tanto sobressaltada pela gravidade do delito de lesa-pedagogia, da rígida disciplina das escalas e do Czerny da D. Rita» [Lopes-Graça, 1973b: 42]. A recíproca era também verdadeira, como podemos constatar através do depoimento de uma amiga de infância, Maria José [Sousa, 1991: 87]: «Os meus irmãos e eu, frequentávamos o colégio das Senhoras Simões, que tinha contratado, como professora de música a célebre Sr.<sup>a</sup> D. Rita por cujas mãos passavam quase todos os alunos da escola, e nós com eles. Também o Fernando Lopes (e perdoem que continue só a usar o nome que nos era familiar, Fernando só ou Fernando Lopes quando o queríamos distinguir doutros Fernandos) foi seu aluno privado e dilecto, que a D. Rita com natural desvanecimento, sempre invocava como a coroa de glória do seu professorado».<sup>10</sup> O último encontro entre aluno e professora aparenta ter sido o proporcionado por uma iniciativa de *O Templário* de homenagear o músico tomarense. Fernando Ferreira [Ferreira, 1991: 77] relata-nos que foi «uma Festa muito bonita onde nem sequer faltou um pormenor que a todos nos sensibilizou: – a D. Rita, a segunda professora de piano do Fernando, já muito velhinha, amparada mas muito orgulhosa do seu “aluno”, levando um grande ramo de flores, a atravessar a Praça e a cair, num longo “xi-coração”, com lágrimas nos olhos, nos braços do seu “menino bonito”».

O rumo musical iniciara-se por volta de 1918, ainda inseguro e rival de duas outras ainda maiores paixões de Fernando Lopes-Graça. O toureio, e, neste, sobretudo o luxo e o brilho dos trajes, pois como confessou, «desejava ardentemente ver-me metido numa andaina daquelas e passear-me sob o sol esplendoroso de Julho, atraindo sobre mim os olhares fascinados e ciumentos das gentes». E, ligado ao “gosto pelo disfarce”, a outra grande paixão, que o acompanharia «vida fora, sem que alguma vez a houvesse podido satisfazer a meu contento» [Lopes-Graça, 1973b: 32]: o teatro. Fernando, “cúmplice” de sua tia Helena, era «frequentador assíduo das fitas, comédias e “variedades” levadas no

---

<sup>10</sup> Para outras referências de Maria José sobre o relacionamento entre Fernando Lopes-Graça e a Professora Rita Ramos Lopes, consultar o Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar, pp. 89-90.

velho Paraíso», o teatro local, um «vasto barracão de zinco» forrado no interior de «drapagens de flanela escarlate, com suas bambinelas e acolchoados apartados por grossos cordões e borlas brancas».

Com a partida da tia Helena para Lisboa, os espectáculos passaram a ser vistos «por um óculo, que é como quem diz: por uma frincha de um dos portões da sala que dava para a erma rua de S. João, disputadíssima a soco pela freguesia de miúdos e gaiúlos que não tinham arte ou estrela para clandestinamente se passarem para o interior. No entanto, a chama do teatro ardia dentro de mim e eu consumia-me no desejo de exhibir publicamente os talentos histriónicos de que me supunha possuído». Fernando, irmãos e amigos compunham os seus próprios espectáculos, «a um tempo autores, actores e espectadores. Mas isso não me satisfazia. Eu queria pisar um palco, sentir-me admirado e aplaudido por um público». E veio a fazê-lo, inspirado mais por Euterpe do que por Talma. Seria o “velho Paraíso” que escutaria os primeiros arrojados pianísticos do estreante Fernando numa assumida qualidade profissional. O feitiço que as “espanholas”, com suas “malaguenhas e tonadilhas”, *salero* e deslumbrante guarda-roupa, haviam provocado ao “tenro donzel”, seria quebrado quando mais tarde, «já mais crescidinho e menos inocente», viria a acompanhar ao piano «os seus perros sapateados e desafinados *couplets*...» [Lopes-Graça, 1973b: 34]. Com catorze anos de idade, juntava o “útil ao agradável”; tocou, durante um certo tempo, a solo e em grupo, para acompanhar filmes no Cine-Teatro de Tomar<sup>11</sup>. Retoma esta actividade em Lisboa, durante dois anos, como pianista acompanhador, nomeadamente na “orquestra” do Cinema Central em Lisboa<sup>12</sup> [Lopes-Graça, 1974: 16].

Em 1923, o ainda assinante Fernando Lopes da Graça, com dezasseis anos de idade, residente na Rua Morais Soares, n.º 88-2.º esquerdo, em Lisboa, inscreveu-se no Conservatório Nacional de Música<sup>13</sup>, em Lisboa, no 1º ano do grau superior de Piano, tendo como professor Adriano Mereia<sup>14</sup> (ou Merêa), ao mesmo tempo que se matriculou no

---

<sup>11</sup> Cochofel escreveu no *Dicionário* [1999: 133]: «[...] aos 14 anos ingressa no quinteto que funcionava no cine-teatro local. Dissolvido este, ali continua como pianista, introduzindo já nesse tempo obras de nível superior ao habitual em tais circunstâncias, como, por exemplo, Debussy e os russos modernos». O testemunho de Deoclécio Mina adianta [1991: 82]: «Após a dissolução do quinteto, Lopes Graça continua como pianista então já com obras de alto nível e composições suas».

<sup>12</sup> Mário Vieira de Carvalho aponta o ano de 1929 como data do início desta actividade [Carvalho, 1989: 39].

<sup>13</sup> Vide em anexo.

<sup>14</sup> No sentido de compreendermos um pouco melhor a constelação que guiava Fernando Lopes-Graça no Conservatório, sendo escusadas quaisquer referências aos outros professores, apontamos uma “recordação” de Luís de Freitas Branco, publicada na *Arte Musical* n.º 347, ano XIV, de 25 de Setembro de 1944, em que relata a reacção de ‘Adriano Merêa’ à estreia em Portugal, no Teatro D. Amélia, em Abril de 1905, do *Prélude à l’après-midi d’un faune*: «O crítico do ‘Dia’, que então ainda não era professor do Conservatório,

2º ano de Ciências Musicais, disciplina esta que envolvia Acústica, História da Música e Estética Musical, com o professor Luís de Freitas Branco, e no 1º ano do grau elementar de Composição com o professor Tomás de Borba. Seguiu-se a matrícula no 2º ano do grau superior de Piano, no 3º ano de Ciências Musicais e no 2º ano do grau elementar de Composição, com os mesmos professores. Paralelamente, prosseguia os seus estudos liceais no Liceu de Passos Manuel, onde se registou, em 1924, no Curso Complementar de Letras<sup>15</sup> [Carvalho, 1989: 39]. Em Março de 1925 fez acumulação para o 3º ano do grau elementar de Composição. Em Setembro matriculou-se no 3º ano do grau superior de Piano, e em Outubro no 4º ano de Ciências Musicais e no 1º ano do grau complementar de Composição, ainda com os mesmos professores. Em 22 de Setembro de 1926, agora residente na Travessa São João de Deus, n.º 8, em Lisboa, renovou as matrículas no 3º ano do grau superior de Piano, no 4º ano de Ciências Musicais e no 1º ano do grau complementar de Composição, mantendo os mesmos professores. Pouco depois, em 12 de Outubro, fez a sua primeira inscrição no curso de Ciências Históricas e Filosóficas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, não tendo concluído este curso. Em Março de 1927, residente na Rua Gil Vicente, n.º 51, fez acumulação para o 5º ano de Ciências Musicais. Terminou o quinto e último ano desta disciplina a 6 de Julho de 1927 com a classificação de dezoito valores e o terceiro e último ano da classe Superior de Piano a 8 de Julho de 1927, com a classificação de dezanove valores. Durante os três anos lectivos seguintes matriculou-se na classe de “Virtuosidade de Piano” de Viana da Mota (ou Vianna da Motta), o qual tinha elevada consideração por Lopes-Graça, como nos atestou, entre outros, a pianista e colega Noémia Sarmiento de Brederode. Ainda em 1927, renovou a sua matrícula no 1º ano do grau complementar de Composição, com Tomás de Borba, e fez mais tarde acumulação para o 2º ano do grau complementar. Em 17 de Setembro de 1928, para além da classe de Virtuosidade de Piano, matriculou-se no 1º ano do grau

---

replicou serenamente, mas com firmeza, que o prelúdio de Debussy não só lhe não agradara, como o considerava a negação da música. Machado lembrou a admirável orquestração, tão admirável pela beleza como pela originalidade. Merêa atalhou já com um princípio de vivacidade, que a orquestração era um meio e não um fim, um revestimento, um ‘tempero’ [...] e que, do mesmo modo que o vestuário não faz o homem, o tempero só, não faz o prato. “Ora” afirmou Merêa: “em música, tanto como em culinária: *Il n’y a pas de civet sans lièvre*”. E insistia na pobreza do tema da flauta do fauno e na total ausência de fundo, de substância musical, defeitos que lhe pareciam tornar a obra inviável e portanto inutilizar até a virtude da originalidade, que o seu eminente interlocutor o queria forçar a admitir.[...] “Pode-se aceitar como peça legitimamente musical, uma obra escrita sem um ideia mais ou menos plástica?” [escrevia mais tarde Adriano Merêa em ‘Crónicas musicais’]».

<sup>15</sup> «Atrasadote, atrasadote, culpa da certidão de idade [«porque o bom do pároco que me baptizou, ia eu já nos dois anos, me fez o assento dando-me como recém-nado, não obstante uns nomes feios que, disse-se, eu lhe chamei, ao pôr-me ele o sal sagrado na boca»] e do piano...» [Lopes-Graça, 1974: 11-12].



superior de Composição. Nos dois anos posteriores frequenta o 2º e o 3º ano do grau superior de Composição, ainda com Tomás de Borba, e frequenta o 1º ano de Italiano no ano lectivo de 1930/1931<sup>16</sup>, altura em que a instituição se passou a chamar “Conservatório Nacional”, possuindo uma “Secção de Música” independente. Terminou o Curso Superior de Composição em 6 de Julho de 1931 com a classificação máxima de vinte valores.

O Fernando da infância tomarense passa a ser o Graça do meio musical<sup>17</sup>. Segundo Isaura Pavia de Magalhães Lisboa<sup>18</sup>, Fernando Lopes-Graça era um aluno convencido do seu valor, reconhecendo-se um eleito da Arte, sem se superiorizar ou sobrepor em relação aos colegas. A ‘auto-consciência’ já havia sido manifestada nos tempos de Tomar, como nos conta Maria José no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar [Sousa, 1991: 87-88]:

«A certa altura, começou a circular pela terra a sua fama de “menino prodígio”. Meu Pai, interessado como todos nós, pediu-lhe que fosse a nossa casa mostrar as suas habilidades. Franco e sem falsas modéstias, disse logo que sim e não tardou que o víssemos entrar, natural e afoito, na nossa salinha, onde todos, o esperávamos em grande expectativa. Houve até uma certa solenidade nesta recepção doméstica, para o qual meu Pai exigira previamente, dos mais irrequietos manos, atenção e silêncio. Vimos então o nosso amigo, em gestos decididos, abrir a pasta, colocar a peça escolhida no lugar próprio, rodar o banco para a direita e para a esquerda até atingir a desejada altura, sentar-se, e atacar imediatamente. Era uma peçazinha de Schumann, vigorosa e com uma sequência de acordes que, nas mãos do Fernando, ganhavam para nós inesperada força e expressão. Pois se era a mesma peçazinha, agora irreconhecível, que o Júlio e eu ensaiávamos, com dedos tímidos e hesitantes a engatinhar nas teclas da D. Rita!»

O seu principal interesse musical, desde os estudos no Conservatório, era, no entanto, notoriamente inclinado para a composição; Leonor Lains comentou-nos que, segundo a observação que adveio do diversificado e prolongado contacto que teve com o músico, Lopes-Graça reconhecia-se essencialmente como compositor<sup>19</sup>. Data de 1928 a

---

<sup>16</sup> Neste ano lectivo não se matricula na classe de Virtuosidade de Piano. A residência, entretanto, é na Rua Óscar Monteiro Torres, AA-R/C, em Lisboa.

<sup>17</sup> Uma das excepções seria Maria Helena de Freitas, que o tratava por ‘Fernando’, com grande agrado do próprio, como me atestou.

<sup>18</sup> Testemunho oferecido pouco antes do seu falecimento.

<sup>19</sup> Há uma peculiar referência a esta identificação no depoimento de Fernando Ferreira [1991: 77], num parêntesis como que “íntimo” dirigido a Fernando Lopes-Graça: «perdoa, amigo, a “gafe”, filha da minha ignorância musical e que o Gomes da Silva e o Jerónimo, pelo mesmo motivo, deixaram passar, ao chamar-te

primeira apresentação pública de Fernando Lopes-Graça como criador musical; interpretou ele próprio as *Variações sobre um tema popular português* (a sua, oficialmente, primeira composição, de 1927) ao piano, bem como dirigiu o seu *Poemeto* para orquestra de arcos<sup>20</sup>, em concertos realizados no Salão Nobre do Conservatório Nacional de Música. A sua amiga tomarense, Maria José, relata uma experiência tida por esta época [Sousa, 1991: 90-91]. Um seu conterrâneo, Rinaldo Campeão, encontra-a no Chiado com [presume-se que sua irmã] Matilde, e oferece-lhes três convites...

«para uma audição no Conservatório em que se apresentaria um trio de finalistas de já reconhecido mérito, um dos quais seria o nosso amigo Fernando. Guardei durante muito tempo o nome de todos eles, tal foi o embate posteriormente sofrido. [...] Na data apazada lá estávamos, nós e a nossa acompanhante, a estimada e muito clássica professora de piano da Matilde. [...]»<sup>21</sup> E a audição começou, bastante concorrida e com algumas pessoas na assistência de boa nomeada no meio musical. Apresentou-se primeiro um simpático e correctíssimo rapaz que empolgou os ouvintes, principalmente ao musicar, num rasgo de inspiração, a bela lírica de Camões “Descalça vai para a fonte” [...] Foram os aplausos sem fim, totais e calorosos. Seguiu-se outro rapaz que agradou também e se fez notar pela sua grande agilidade e poder de execução. E chegou a vez do nosso Fernando. Um pequeno intervalo durante o qual nos surpreendeu ver conduzir para o palco os mais heterogêneos instrumentos de corda e de sopro, além do infalível piano que já estava e dificilmente arreda pé. [...] Tudo e todos a postos, chega o nosso herói! Sem a mais leve hesitação que se notasse, firme e decidido, sobe ao seu posto, ergue a batuta e dá o sinal de partida. E sobre nós, subitamente, cai a **trovoada!** Um vendaval de sons desencontrados e fortes, que nos deixa atónitos, um furacão, uma para nós incompreensível e estrondosa anarquia, quiçá, alguma deliberada e arrojada intentona de vanguardista em lançamento, alvejando forças demasiado fechadas ou retrácteis dum ultra-conservantismo musical. Passados os primeiros momentos de mudo espanto, ouve-se estralejar uma tremenda, uníssona e irresistível gargalhada que parecia não ter fim. A meu lado a Matilde, aturdida e compungida, calava-se; a professora torcia-se e fazia trejeitos; muito perto de nós, dois notáveis da música, o

---

“musicólogo” em vez de compositor... e que tu logo ali nos perdoaste por reconheceres... a nossa “inocência”».

<sup>20</sup> Partitura inutilizado pelo autor, como outras obras de concepção atonal ou para-atonal com correlativa tendência para o expressionismo, segundo João José Cochofel [Borba, 1999: 135]. O *Poemeto* foi estreado no Salão Nobre do Conservatório Nacional a 20 de Junho de 1929, interpretado por um conjunto de alunos do Conservatório dirigidos por Fernando Lopes-Graça.

<sup>21</sup> Como ilustração dos usos da época, sem prejudicar a narração do evento, cita-se em nota de rodapé o texto omitido: «Como o Rinaldo gentilmente intuía, não era de pensar então que duas raparigas na margem dos 20 anos, se atrevessem, ou lhes permitissem, calcorrear sozinhas as mal afamadas ruas e ruelas do Bairro Alto. Daí os três convites».

maestro Ivo Cruz e sua mulher [...] manifestavam-se, cada qual a seu modo, ele rindo a bom rir, ela repetindo [...] “Não percebe nada, não percebe nada!” Eu, pateticamente, observava, ouvia e conjecturava... Só o Fernando, ao que parecia bem pouco ou nada perturbado com as reacções da assistência, continuava sempre impetuoso e firme no comando... Devo, no entanto, observar que nunca vislumbrei apuro na gargalhada geral e comentários posteriores que me foi dado ouvir, ante uma certa benignidade pelas “verduras da mocidade” e até um certo respeito por aquele combativo rapaz, de já reconhecido mérito, que tão bravamente se expunha a críticas contrárias».

Fernando Lopes-Graça mantinha o contacto com a sua terra natal, onde “arranchava” num grupo de amigos, «todos igualmente de raízes e de convicções republicanas». Seriam opositores à situação criada pelo 28 de Maio, «e isto tanto mais quanto víamos os fundos desgastes que na nossa terra, nos seus costumes e nas suas instituições liberais, estavam operando as pressões do regime autoritário» [Lopes-Graça, 1974: 15]. O estudante de Lisboa participava activamente no grupo ‘A Acção’, que intencionalmente fundou «um jornal regional que fosse também político» [Sousa, 1991: 28], ‘A Acção: semanário republicano’<sup>22</sup>. Lopes da Graça<sup>23</sup> foi “Redactor Principal” desde o primeiro número, de 23 de Dezembro de 1928, ou “Director”, como está explícito a partir do terceiro número<sup>24</sup>. A intervenção política e social que motivava o grupo ‘A Acção’ parece ter provocado as entidades oficiais a ponto de aprisionarem alguns elementos e procederem a pesadas e desconfiadas interrogações, entre outros, ao “Director”, como adiante relataremos, e ao “Edictor”, Manuel J. Nunes da Silva. O testemunho de Jerónimo dos Santos [Sousa, 1991: 81], recolhido de uma gravação, refere que sempre haviam feito a Fernando Lopes-Graça uma «perseguição muito grande, desde novo e com muitas peripécias pelo meio. [...] Lembro-me também que, no princípio da década de 30, ele vivia com os pais no Hotel Nabão [...] e “eles” tentaram ir lá prendê-lo. Se a memória não me falha, o Lopes Graça teve de se passar pela retaguarda, pelo rio...»

---

<sup>22</sup> Apontamos o texto destacado no cabeçalho, no canto superior direito: «Praticai todo o bem que poderdes; Amai, sobretudo a Liberdade; E, mesmo que seja por um trono, Não atraíçoeis nunca a Verdade! *Beethoven*». O jornal existiu durante aproximadamente três anos; «em Março de 1931 tinha [a “modestinha folha”] os seus dias contados, não porque lhe faltasse o oxigénio mas porque lhe taparam o resfolegadoiro» [Lopes-Graça, 1974: 16].

<sup>23</sup> Curiosamente, o nome aparece como “F. Lopes da Graça”.

<sup>24</sup> Ano I – número 3, de 6 de Janeiro de 1929. A “Redacção e Administração” situavam-se na Rua Silva Magalhães, número 2, em “Thomar”.

Foi no jornal *A Acção* que apareceram as primeiras publicações dos escritos de Fernando Lopes-Graça: «[uma das ingenuidades dos meus vinte e um anos (1928)] foi supor-me ( ou levarem-me a supor-me) jornalista, capaz de influir com a minha pena na marcha do tempo e dos acontecimentos do pequeno mundo que era a minha pequena terra natal, Tomar, onde, aliás, à data eu só parava nas épocas de férias» [Lopes-Graça, 1974: 11]. Encontramos, por exemplo, opinião política, crítica (social e de Arte), comentários diversificados, ditos do “seu caderno”, pensamentos e incentivos a acções<sup>25</sup>. São linhas que nos traçam o entendimento do autor sobre diferentes questões da Vida. Expôs, entre outros temas, os seus conceitos de Deus e da Cristandade: «nunca compreendi a prova cosmológica da existência de Deus», ou «cada passo da Ciência cava mais fundo a cova de Deus» ou ainda «o cristão, em geral, não concebe o Bem pelo Bem, mas sim pelo **seu** bem». Declarou também o seu cepticismo com frases como «os homens podiam muito bem classificar-se em maus e... ainda piores» ou o seu idealismo: «deve afligir-nos tanto o Bem que não pudemos, não quisemos ou não soubemos praticar, como o Mal que poderíamos ou deveríamos evitar». Para além da ocupação que desenvolveu como escritor, iniciada em *A Acção*<sup>26</sup>, e em que alternava «a pena de incipiente compositor pela pena de não menos incipiente e, em todo o caso, completamente imprevisito jornalista» [Lopes-Graça, 1974: 11], um dos meios de sustento, nesta época, protagonizava-o como pianista acompanhador, nomeadamente na já referida orquestra do Cinema Central em Lisboa.

Com um escopo mais limitado, focando a arte musical, Fernando Lopes-Graça fundou, pouco tempo depois (provavelmente concebida em 1929, com o primeiro número publicado em Junho de 1930), com seu dilecto amigo, Pedro do Prado<sup>27</sup>, a revista *De música*, publicada através da Associação Académica do Conservatório<sup>28</sup>. Segundo uma comunicação que preparou para o 5º Congresso Internacional da Crítica Dramática e

---

<sup>25</sup> «A arena do debate era então um jornalismo por assim dizer de choque, por certo mais polémico do que investigador, sobretudo virado para a acção imediata» [Lopes-Graça, 1974: 17].

<sup>26</sup> «Tinha alguma treino e experiência do piano, mas treino e experiência da pena, fora dos meus deveres escolares, eram nulos» [Lopes-Graça, 1974: 11].

<sup>27</sup> Pedro de Oliveira Leitão do Prado seria, à época, o melhor amigo de Fernando Lopes-Graça, como nos poderão revelar as procurações emitidas deste a favor daquele. Os elos de amizade quebraram-se com a questão da direcção do serviço de música da Rádio Difusão Portuguesa [*vide* adiante e anexos].

<sup>28</sup> «Editores de música, como Sassetti, Valentim de Carvalho, que recebeu a fusão do Salão Neuparth em 1923, entravam neste panorama [musical dos anos vinte], como meia dúzia de revistas de curta duração, a “Semana Musical”, a “Vida Musical” em 1923-24, “Música” em 1924 e 27, “De Música”, da Associação Académica do Conservatório, animada pelo jovem Fernando Lopes Graça em 1929, além da publicação de Luís de Freitas Branco que vimos» [França, 1992: 110].

Musical, onde não chegou a participar<sup>29</sup>, publicada na *Seara Nova*, denuncia que «a ausência de revistas, de publicações especiais sobre a matéria, tem sem dúvida responsabilidade nesta crise da nossa cultura musical. Não temos tido revistas musicais sérias. Quando muito, publicaram-se alguns folhetos de existência efémera e de alcance muito restrito» [Lopes-Graça, 1989a: 95]. Refere-se à publicação *Página musical* como um “desaforo, uma vergonha”, em que «todos os vícios inerentes às nossas revistas ali se juntaram: o elogio, o panegírico campearam, a insignificância, a *lana caprina* deram a mão à mentira, à trapalhice». Segundo Lopes-Graça, a revista *De música* seria a «primeira tentativa para criar uma cultura musical verdadeira, séria e viva», mas, «logo que apareceu, começou imediatamente a sofrer da mesquinha e da sordidez intelectual do nosso meio musical», e que, «infelizmente, tem tido uma vida difícil».

Será talvez oportuno referir o apoio e incentivo que os jovens estudantes do Conservatório recebiam de Vergília do Canto Brandão<sup>30</sup>, que oferecia a sua casa como um espaço de convívio e de troca de ideias culturais, e onde teriam germinado várias das iniciativas desta época. Por volta de 1930, na “Vida musical” portuguesa sobressaíam então quatro “rapazes alunos do Conservatório”, jovens compositores, dinâmicos, músicos promissores, que, à laia dos “Seis” franceses ou dos “Cinco” russos, foram apelidados de o “Grupo dos Quatro” numa entrevista concedida a Américo Durão [Durão, 1930: 35-36], publicada na *Ilustração*. Concentramo-nos em Fernando Lopes-Graça, não obstante o interesse contido na informação sobre ou dos seus colegas Pedro do Prado, Jorge Croner de Vasconcelos ou Armando José Fernandes. Durão retrata o tomarense como «tumultuoso e impulsivo, dum grande orgulho e duma ambição sem limites. Parece-nos o menos lírico e o mais intelectual dos quatro. Anda em procura de formas novas, de exotismos sensacionais».

O grupo identificava-se por alguns pontos comuns, e sobretudo «pelos laços de camaradagem e da amizade», como afirmou Pedro do Prado, não deixando cada um individualmente de manter «a sua independência artística» e de seguir uma orientação completamente distinta da orientação dos outros», como referiu Lopes-Graça. Unia-os, por

---

<sup>29</sup> Só poderiam participar os “sócios” da Associação da Crítica Portuguesa, «da qual não faço nem quero fazer parte, já porque não sou crítico profissional (!), já porque não suponho o que possa ser o grémio de uma coisa que não existe em Portugal» [Lopes-Graça, 1989a: 87].

<sup>30</sup> Dedicatória de *Três poemas em prosa*, apreciava as qualidades artísticas e humanas de Lopes-Graça, como se poderá ler numa carta a este enviada a 9 de Abril de 1931, convidando-o para um recital de Alfred Cortot no Teatro de S. Carlos.

exemplo, a opinião que formavam da crítica musical, que Lopes-Graça criticou como de uma «inconsciência e dum acacismo que francamente nos entristece», “salvando-se” algumas exceções, ou ainda sobre o conceito de “nacionalismo”, que entendiam ser realizado «pelo sub-consciente e nunca um propósito *à outrance*» (Prado), em vez do «nacionalismo de candeia» (Lopes-Graça) que se vulgarizava na época, que consistia em «substituir a nossa inspiração pelo que já ouvimos, e não merece a pena fazê-lo porque já está feito» (Vasconcelos). Lopes-Graça alegou que «nacionalistas ou não, o que é preciso é ter talento. Todos os grandes artistas foram nacionalistas, visto que obedeceram às influências ráticas. Até na literatura... Vejo por exemplo Racine e Shakespeare na poesia dramática. E na música, Wagner e Beethoven...». Pedro do Prado explicou também que «cada um de nós interpretando a sua maneira de ser reflecte necessariamente a sua raça, o ambiente e a paisagem...» «Apenas passe fronteiras, o nosso nacionalismo “de candeia”, já não interessa a ninguém. Isso não sucede apenas na música, mas em qualquer outra manifestação de arte», continuou Lopes-Graça.

Entre os nomes de Debussy e Ravel, como expoentes da música moderna, Lopes-Graça acrescentou Honegger, que o interessava «extraordinariamente, porque é sempre e antes de tudo, músico», e foi nomeado Luís de Freitas Branco como «indiscutivelmente o maior» compositor português da época, «o único com interesse internacional» (Lopes-Graça<sup>31</sup>). À pergunta sobre «quais as fontes onde procuraram robustecer a sua individualidade», Lopes-Graça, “o mais audacioso e exótico”, respondeu que «no classicismo, Beethoven parece-me ter realizado o equilíbrio entre a essência e a forma». Durão observou que se recordava de uma «conferência de Luís de Freitas Branco em que o Graça era apontado como um revolucionário...», e este retorquiu-lhe que «uma coisa não impede a outra. Classicismo não quer dizer academismo. [Durão: – Classicismo procura a forma mais pura.] Isto é, a melhor forma para cada essência». Sobre a ambição ou feitos que cada um desejaria realizar, Lopes-Graça declarou: «Vincar em formas musicais o que a alma humana tem de profundo e eterno. E o próprio drama do cosmos; embora isto se lhe afigure pretensioso»<sup>32</sup>. Questionado sobre qual das suas próprias composições preferia, Lopes-Graça respondeu que tinha por todas um carinho bem natural, mas que nenhuma o

---

<sup>31</sup> A admiração e respeito que Lopes-Graça nutria por Luís de Freitas Branco é notória em inúmeros dos seus escritos e depoimentos.

<sup>32</sup> Esta “ambição” não foi esquecida, como poderemos reconhecer numa crítica de Rui Coelho, publicada no Diário de Notícias de 21 de Dezembro de 1945, citada adiante.

satisfazia. Sobre o interesse que a ópera lhe suscitaria, dizia Lopes-Graça que «a forma musical ópera não me apaixona, reconhecendo, no entanto, a boa música que há em muitas delas. Em compensação o drama musical já o vejo com outros olhos. Não sei se será o lugar geométrico da fusão de todas as artes, como pretendia Wagner, mas, seja-o ou não, interessa-me extraordinariamente».

Se atentarmos nas obras compostas até aproximadamente a data desta entrevista, verificamos a predominância do instrumento piano. Para além do *opus* 1 já citado<sup>33</sup>, para piano solo compôs *Prelúdio, Canção e Dança, Prelúdio, Cena e Dança* e *Três epitáfios*, para canto e piano *Primeira Anteriana* e *Três poemas em prosa*, uma *Humoresca* para conjunto de câmara sem piano (partitura inutilizada posteriormente), o citado *Poemeto* para orquestra de cordas (também inutilizado) e *Prelúdio, Pastoral e Dança* para orquestra<sup>34</sup>. O aludido género de drama musical só o tentaria mais tarde: um primeiro esboço de música de cena, em França, com a revista-bailado *La fièvre du temps* (de 1938 para dois pianos, orquestrada *circa* de 1940), e, excluindo o intermédio coreográfico *Promessa* (1944), uma suite (pequena orquestra) para o conto de Sophia de Mello Andresen *A menina do mar* (1959) e a suite coreográfica *Danças* (1984-86), a cantata-melodrama em duas partes *D. Duardos e Flérida*, segundo a tragicomédia *D. Duardos* de Gil Vicente.

Em 1931 abandonou o curso na Faculdade de Letras. «Com os mestres desta não se poderá dizer que tenha aprendido muito, mas aprendi as obrigações de uma cidadania consciente com aqueles dos meus camaradas que já se haviam assumido uma posição de esclarecimento e vigilância da *res publica*. Um deles era Manuel Mendes, pela mão amiga e diligente do qual comecei a frequentar a *Seara Nova*<sup>35</sup> e a conviver com algumas das

---

<sup>33</sup> *Variações sobre um tema popular português*, de 1927.

<sup>34</sup> Nas listagens feitas pelo autor, o ano de composição é de 1929. No catálogo elaborado sobre o espólio musical existente no Museu da Música Portuguesa, em Cascais [CASCUDO, 1997: V/85], a data referente ao autógrafo NI-153 é de 1931, com a finalização da obra em Tomar, e uma “reinstrumentação” em 1937, realizada no Forte de Caxias. Este trabalho, que na sua origem terá sido intitulado *Suite coreográfica* e dedicado a Pedro do Prado (dedicatória riscada por Fernando Lopes-Graça), é também apontado como inutilizado.

<sup>35</sup> Num artigo intitulado “A presença viva do 25 de Abril”, publicado num número especial da revista *Seara Nova* de Março a Setembro de 1994, comemorativo desta efeméride, refere-se que «antes da Revolução, muito antes, nos anos 40, 50 e 60 e até a 1974, a *Seara Nova* era leitura quase obrigatória dos intelectuais, dos estudantes universitários, de todos os descontentes desta terra, onde coexistiam comunistas, socialistas, católicos progressistas, independentes e esquerdistas, todos numa santa aliança. Mas sobretudo nos anos 60 até o 25 de Abril, a sua voz estava sempre presente em reuniões, concentrações, movimentos reivindicativos e políticos e em campanhas várias [...]. A *Seara Nova* esteve ligada, directa e indirectamente, a tudo que era luta contra o poder ditatorial fascista» [p. 7]. Mais adiante [p. 112], José Augusto Seabra escreveu: «O alcance histórico, cívico e cultural da intervenção da *Seara Nova* na vida nacional, ao longo de várias fases da sua existência, em que atravessou com fortunas diversas o epílogo da Primeira República, o longo

figuras representativas do Grupo, já então desfalcado pela adversidade dos tempos de certos dos seus mais ilustres ornamentos, como Raul Proença, António Sérgio e Jaime Cortesão. Para mim, como para tantíssimos dos jovens da minha geração, o doutrinário seareiro foi, é sabido, decisivo na nossa educação cívica e política. [...] [Sobre as páginas da revista] me debrucei, em busca de pábulo que arcabouçasse as minhas inconformidades, até então mais do sentimento do que da razão» [Lopes-Graça, 1974: 14]. Data de 1931 a primeira colaboração de Fernando Lopes-Graça na revista searense, actividade que veio a prolongar-se por vários anos<sup>36</sup>.

Pouco tempo depois de ter feito o último exame como aluno do Conservatório Nacional, concorreu para professor nesta instituição e sofreu o primeiro grande revés da sua vida, ao ser preso, por razões políticas, e assim impedido de ocupar o cargo que ganhou por concurso. Isaura Pavia de Magalhães Lisboa narra-nos como circulava este episódio no seio musical, no seu livro *Recordações* [1995: 133]: «Havia vários concorrentes para uma vaga de professor de piano. Alguém da família ou amigo de um deles, para afastar um dos mais temidos concorrentes, resolveu denunciá-lo como comunista, para o afastar do concurso, mesmo no acto do início das provas. (...) O concurso desse rapaz foi esplêndido e ficou em 1º lugar, pelo que teria entrado para professor se não tivesse estado preso para averiguações mesmo até ao limite da data em que tinha de tomar posse do seu lugar».

Um documento no Conservatório Nacional descreve<sup>37</sup>: «Antes do início das provas do Concurso apresentaram-se neste Conservatório dois agentes da Polícia Internacional e da Defesa do Estado que pretenderam conduzi-lo, sob prisão, à sede daquela Polícia. A esta intenção se opôs o então Inspector do Conservatório Nacional, Dr. Júlio Dantas, que telefonou para o director daquela Polícia, solicitando que mandasse retirar os dois polícias do edifício do Conservatório Nacional para que a sua presença não prejudicasse o estado

---

purgatório da ditadura salazarista e as turbulências do 25 de Abril, até renascer recentemente das cinzas, depois de um parêntesis na sua publicação, confere-lhe sem dúvida uma posição *sui generis* entre as revistas portuguesas, que não pode deixar de ser posta em relevo, pela sua contribuição essencial para a construção da nossa Democracia».

<sup>36</sup> Numa carta datada de 19 de Setembro de 1931, Luís da Câmara Reis, director da revista *Seara Nova*, e mais tarde fundador, junto com Manuel Mendes e outras figuras opositoras ao regime, do *Movimento de Unidade Democrática*, aconselha a Lopes-Graça um estilo mais moderado nos seus escritos [*Exposição*, 1996: 6]. Note-se que Câmara Reis era o marido de Ema Romero dos Santos Fonseca da Câmara Reis, uma das principais beneméritas de Lisboa e impulsionadora de actividades culturais, onde Fernando Lopes-Graça participou (*vide* nota de rodapé número 52).

<sup>37</sup> *Vide* anexo.



de espírito do concorrente. Obtida a satisfação deste pedido, submeteu-se o Professor Fernando Lopes Graça à prestação de provas, tendo, terminadas estas, sido preso. Por este motivo foi o mesmo impedido de ser nomeado».

É preso e “desterrado” para Alpiarça, por ser oposto ao regime, dinamizada pela autoria de escritos espalhados nas paredes de Tomar com “povo revolta-te” ou “abaixo os tiranos” e, entre outras causas, pelo seu manifesto apoio à 1ª República Espanhola. «A polícia política, nas suas rusgas, encontrou a documentação relativa aos três membros da fraca célula comunista em Tomar e aos seus simpatizantes, entre os quais se encontravam Fernando Lopes-Graça e outros familiares seus» [*Exposição*, 1996: 6]. Na prisão do Aljube encontrou o seu conterrâneo Augusto Alves Henriques<sup>38</sup>, também opositor ao regime de Salazar, da autoria do qual são vários desenhos de Fernando Lopes-Graça feitos nesse ano. Jerónimo dos Santos [Sousa, 1991: 81] relatou que...

«[em 1931] Lopes Graça foi preso juntamente com um grupo de rapazes aqui de Tomar, por serem antifascistas. Foram todos presos por motivos políticos: o Augusto Alves Henriques, o Raul Pereira [...], o João Ferreira (barbeiro na levada), o Hermógenes Silva (chapeleiro), o Alfredo Viana, o Manuel da Silva (bancário na Caixa Geral de Depósitos), etc... Foi assim: nessa altura apareceram aí nas paredes uns escritos “Abaixo a Ditadura”. Constou-me que foi ele (Lopes-Graça), o Sóta, o Manuel da Silva, o Raul Pereira e outros. “Eles” (os homens do regime) descobriram a autoria dos escritos porque a tinta utilizada tinha uma mistura de um produto (nitrato de prata) comprado na farmácia. O farmacêutico “deu com a língua nos dentes” e denunciou-os. Foram todos presos sem nunca terem sido julgados. Estiveram presos em Santarém e no Aljube».

Em 21 de Janeiro de 1932, «era-lhe fixada residência em Alpiarça como correctivo» [*Exposição*, 1996: 7]. Numa carta, datada de 30 de Janeiro de 1932, dirigida ao

---

<sup>38</sup> Augusto Alves Henriques (1906-1978), segundo uma nota biográfica inserida no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar [Sousa, 1991: 10]: «Nasceu em Tomar, e em 1921 era um óptimo aluno de Desenho do Professor Santa Maria na Escola Jacome Ratton. Cedo se ligou a intensa actividade social, tendo sido, durante vários anos, director da Nabantina, do União de Tomar, e membro do Orfeão Tomarense, participando activamente no Teatro de Revista que então se fazia em Tomar, não só como actor mas também como cenógrafo. Mais tarde foi Mesário da Santa Casa da Misericórdia. Profissionalmente, foi sócio-gerente da Auto-Mecânica Tomarense». No ponto 37 do catálogo da Exposição organizada pelo Museu da Música Portuguesa em Março e Junho de 1996, refere-se que é acusado pela PIDE de ser o secretário da Associação Socorro Vermelho Internacional [*Exposição*, 1996: 7].

seu fiel amigo Pedro do Prado, o qual foi seu procurador<sup>39</sup>, Fernando Lopes-Graça relata que «aqui nem tudo é mau, felizmente: muito boa gente, franca, republicana a valer, muito ciosa da liberdade; muito bom vinho, que é coisa que eu não desprezo de todo; e até boa música – há aqui um melómano, o Dr. João Maria da Costa, que possui [sic] piano, pianola, órgão, T.S.F., gramofone, instrumentos de corda, tem quasi [sic] toda a literatura clássica de câmara, que à noite, com dois ou três executantes amadores seus amigos, devora, ou melhor, devoramos, porque logo no dia em que cheguei, sabendo, não sei por que artes, quem eu era, me caiu em casa a convidar-me para o cenáculo» [*Exposição*, 1996: 7]. Por esta data Lopes-Graça ainda teria esperança na ocupação do lugar de professor no Conservatório, a que tinha direito por concurso<sup>40</sup>. «Sabes dizer-me alguma coisa da marcha da minha nomeação? [...] Se o Júlio Dantas conseguir alguma coisa do que disse...» [*idem*]. Os seus tempos em Alpiarça ainda seriam lembrados no pós 25 de Abril, como no caso de Jerónimo Bernardes, que lhe envia um telegrama para o Teatro da Trindade, de Alpiarça, Santarém, em 17 de Dezembro de 1978, em que consta: «Em Alpiarça onde um dia fachoismo [sic] fixou residência e que muito honrado se sentiu com tão ilustre presença envia sinceros parabens pelo teu aniversario fazendo ainda votos que tua musica constitua seta indicadora do caminho a trilhar [para] completa libertação do povo português».

Lopes-Graça leccionou na Academia de Música de Coimbra<sup>41</sup>, depois de ter sido “morador acidentalmente nesta vila de Alpiarça”, como escreveu numa declaração existente no Conservatório Nacional<sup>42</sup>, e, depois de nova prisão, partiu para Paris em 1937. Entretanto, assinala-se, por volta de 1932, em Coimbra, a aproximação a um grupo intelectual, “*presença*”, do qual faziam parte, entre outros de suprema importância, José Régio, António de Navarro, Branquinho da Fonseca, Alberto de Serpa, Edmundo de Bettencourt<sup>43</sup>, João Gaspar Simões, Afonso Duarte, e, não olvidando a sua colaboração no campo musical, Adolfo Casais Monteiro, que pretendiam “arranhar a Senhora Pasmaceira

---

<sup>39</sup> Vide anexo. . Esta procuração, datada de 16 de Fevereiro de 1932, refere a “preterência que sofri na nomeação da cadeira de professor de piano do Conservatório de Lisboa”.

<sup>40</sup> Em 31 de Dezembro de 1932 Lopes-Graça chega a apresentar um recurso sobre a resolução do concurso para professor no Conservatório Nacional de Música de Lisboa [*Exposição*, 1996: 8].

<sup>41</sup> A Academia de Música de Coimbra foi fundada em 1929 por Manuel Câmara Leite, Mário Simões Dias e Mário Sousa Santos, e à data da permanência de Lopes-Graça em Coimbra situava-se na Rua Alexandre Herculano, n.º 22.

<sup>42</sup> Vide anexo.

<sup>43</sup> Autor da sugestão do nome “*presença*”, que se queria moderno/actual e isento de simbolismos.

de Coimbra”<sup>44</sup>, aspirando a “Sol e Ar livre!”<sup>45</sup>. A participação de Fernando Lopes-Graça<sup>46</sup> na revista homónima, sub-titulada “*Folha de Arte e Crítica*”, é limitada. No entanto, a sua influência alargava-se por outros escritos e acções. Segundo Gaspar Simões, «[com este moço irrequieto<sup>47</sup>] entra o gosto melómano nos arraiais da geração. Além dos concertos de música gravada que se realizam na minha casa sob a sua orientação, aparecem nas páginas da *folha* os seus escritos sobre música moderna. Fauré, Ravel, Darius Milhaud, Schönberg são ali estudados por ele em artigos de sério e profundo sentido crítico. Fernando Lopes Graça, professor na Academia de Música de Coimbra, é um dos elementos mais prestimosos da nova fase da *Presença*».

Para além das suas funções como docente de Solfejo, Harmonia e Piano nesta academia<sup>48</sup>, depois Instituto de Música de Coimbra, foi eleito, ainda em 1932, presidente da Direcção do Centro Republicano Académico [Carvalho, 1989: 39] e inscreveu-se no curso de Letras da Universidade de Coimbra. Em 1933 elaborou um ensaio sobre *A música portuguesa no século XIX* [Lopes-Graça, 1989a: 65-84]<sup>49</sup>, para o qual pede a colaboração de Viana da Mota, o qual lhe responde em 3 de Novembro [Lopes-Graça, 1984c: 63-64], expondo o seu próprio percurso como compositor de obras de “carácter nacional”. No penúltimo parágrafo, refere que «muito me interessará ler o seu estudo» e indaga: «Não tenciona concorrer ao concurso de musicologia da Junta de Educação?», o que, na realidade, foi o que fez Fernando Lopes-Graça. Apesar de ter ganho a bolsa de estudos em causa, que lhe permitiria continuar a sua formação no estrangeiro, o que sempre ambicionara, junto com os seus colegas do Conservatório, esta foi-lhe negada, pela sua alegada participação política de oposição ao Estado Novo<sup>50</sup>.

Lopes-Graça manteve-se activo, apesar das diferentes decepções, até pelas crescentes solicitações de que era alvo, atendendo ao elevado nível de erudição e de

---

<sup>44</sup> Expressão contida num manuscrito de José Régio intitulado “O movimento literário de Coimbra: à volta de uma conferência”, sob a forma de uma entrevista “encenada” de José Régio a António Navarro, citada por Pimentel [2003: 35-36].

<sup>45</sup> José Régio, citado por Pimentel [2003: 36].

<sup>46</sup> Vide artigo de Teresa Cascudo publicado na revista *Leituras* em 2003.

<sup>47</sup> Acrescente-se: «[o qual levava de Lisboa] a esperança de alguma coisa nova para a música portuguesa» [Simões, 1958: 60].

<sup>48</sup> Num documento existente no Conservatório Nacional de Lisboa, Fernando Lopes-Graça pede os diplomas dos cursos e afirma residir na Rua Pedro Monteiro, n.º 24, em Coimbra.

<sup>49</sup> Esta dissertação foi primeiramente publicada em 1935, na *Revista Brasileira de Música*, volume II, 4º fascículo.

<sup>50</sup> «Foi anulada em parte como consequência da campanha do jornal pró-nazi *Revolução Nacional* contra o júri qua a tinha concedido a um “subversivo”» [Exposição, 1996: III].

manejo de notas e letras. De acordo com João José Cochofel [Borba, 1999: 134], o compositor terá sido influenciado pelos presencistas «no sentido de um maior aprofundamento dos valores humanos e estéticos, embora nunca aderisse completamente às teorias estetizantes do que depois foi conhecido por “espírito presencista”, e antes se inclinasse para uma ideologia de integração social do pensamento e da arte, tendência que de futuro se acentuaria». Houve uma indução ao aprofundamento do consórcio entre a arte musical e a poética. O «encontro com o grupo *Presença* assume particular importância pelo facto de Lopes Graça ter posto em música alguns dos seus poetas mais representativos: pela primeira vez música e poesia se davam as mãos na mesma senda de modernidade, no nosso país, e a poesia contemporânea revelava as suas virtualidades de plasticidade musical, quando abordada por um músico que a sentisse e compreendesse como à sua própria arte. Mas mais do que isso, o compositor, dedicando-se nesses anos principalmente a trabalhar a melodia vocal, teve ensejo de estudar os específicos problemas, linguísticos, prosódicos e melódicos, simultaneamente postos pela índole da língua portuguesa e pela sua genuína expressão musical. [...] Nos anos de Coimbra ainda o compositor se procurava, buscando as coordenadas próprias da sua expressão» [Borba, 1999: 134].

Data desta época um número considerável de obras para canto e piano, designadamente sobre textos/poesia de R. Tagore, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa (também colaborador, e muito apreciado pelos presencistas), António Botto, José Régio, Carlos Queiroz e Afonso Duarte, bem como a sua primeira sonata para piano<sup>51</sup>. Executava também em concerto, nomeadamente os organizados por Ema Romero da Câmara Reis<sup>52</sup>, música para piano de compositores de nomeada internacional, como

---

<sup>51</sup> Na carta a Pedro do Prado, anteriormente citada, de 30 de Janeiro de 1932, Lopes-Graça inquirir sobre as condições do prémio Beethoven de composição (prazos, género de composição, etc.), a que acaba por concorrer, mas que não ganha. Esperançava-o ser a obra de concurso em forma livre, «mas não me quere [sic] parecer que assim seja: deve ser composição em forma Sonata – o que, diga-se de passagem, será uma grande caturrice».

<sup>52</sup> Ema [Emma] Romero dos Santos Fonseca da Câmara Reis [Reys] [pseudónimo: Vera Ghharb] (Faro, 1897-Lisboa, 1968), filha do coronel António dos Santos Fonseca e de Marina Romero Santos Fonseca, casou com o professor e escritor Luís da Câmara Reis (1885-1961), não deixando descendência. Teve lições de música com Rangel Baptista e José Henrique dos Santos, e de canto com Eugénia Mantelli. Fez a sua primeira apresentação pública num concerto com música portuguesa organizado por Elisa de Sousa Pedroso (vide nota de rodapé número 69). Para além das suas actividades como cantora (tendo por exemplo participado na ópera *Zanetto*) e como pedagoga e escritora (citemos o seu livro *Arte do canto*), foi uma figura de destaque no meio cultural português, e de grande dinamismo sobretudo na divulgação musical, devendo-se-lhe primeiras audições de muito repertório nacional e estrangeiro. Os cinco volumes intitulados *Divulgação musical* oferecem um panorama das conferências e concertos que organizou e subsidiou de 1923 a 1939, realizados em locais como a Liga Naval Portuguesa, Academia de Amadores de Música, Asilo-

Hindemith e Schönberg, mas pouco conhecidos em Portugal. Alguns dos concertos eram comentados, por vezes com elaboradas dissertações, como as incluídas nos compêndios *Divulgação Musical* publicados por Ema Reis e também na *presença* de Dezembro de 1935.

Em 19 de Setembro de 1936, escreveu a Pedro do Prado<sup>53</sup> uma carta que passamos a transcrever na íntegra:

«Pedro: / Sei, pela Francine, que já tens conhecimento do novo desastre “político” que me sucedeu: a prisão, vai já em 21 dias, e que não prevejo por quantos mais ainda se prolongará! É um desastre tremendo, por muitas e várias razões: inquietações de família, que são as que me apoquentam mais, transtorno material, e impossibilidade de cumprir os meus compromissos com o Instituto de Música – outra coisa que me arrelia grandemente, e que está preocupando, outrossim, o meu patrão Dr. Câmara Leite. Este tem sido para mim da máxima dedicação neste desagradável acidente. De acordo comigo, irá ele, na próxima segunda-feira, 21, a Lisboa, tratar das possibilidades de me fazer substituir aqui por alguém, até que isso for necessário, e caso o venha a ser (virá, com toda a certeza...) A primeira pessoa que nos ocorreu foste tu, por todas as razões. Não sei se o queres ou poderás fazer. Mas seja como for, e quanto mais não seja para trocarmos impressões, ele tinha muito interesse em conversar contigo. De sorte que te pede para estares na segunda-feira, pelas 4 horas da tarde, no Valentim de Carvalho. Por minha parte, em peço-te que o atendas como se fôsse [sic] eu mesmo, agradecendo-te tudo o que possas fazer neste caso como se o fizesses directamente a mim. Aliás, nas minhas circunstâncias e tratando-se do que se trata, qualquer favor que possas prestar àquele meu amigo prestá-lo-hás, implicitamente, a mim também. / Perdoa mais esta massada [sic] do teu sempre amigo / Fernando»<sup>54</sup>.

---

Escola António Feliciano de Castilho, Grémio dos Açores, Sindicato Nacional dos Músicos, Universidade Popular Portuguesa, Associação da Juventude Israelita ‘Hehaber’, estúdios de rádio, e inclusive na sua própria casa. Colaboraram nestes programas de dezenas de artistas e conferencistas. Ema Fonseca da Câmara Reis fundou, patrocinou e regeu um coro de solistas à capela, na época um tipo de grupo vocal invulgar no nosso país. Os seus livros oferecem colectâneas de escritos, já publicados ou inéditos, sobre personalidades ou eventos culturais. Colaborou em diversos periódicos como *Diário de Notícias*, *Imprensa Nova*, *A Monarquia*, *Nação Portuguesa*, *Música*, *Contemporânea* e *Vida Musical*.

<sup>53</sup> Carta gentilmente cedida por Leonor de Sousa Prado, em anexo.

<sup>54</sup> Francine Germaine van Gool Benoit [Benoît] (Périgueux, Dordogne, França, 1894-Lisboa, 1990), filha de pai francês e mãe belga, veio para Portugal por volta dos onze anos de idade e naturalizou-se portuguesa em 1929. Diplomou-se com os cursos superiores de Piano e Composição, no Conservatório Nacional de Lisboa, tendo como professores Rey Colaço e Costa Ferreira, respectivamente. Frequentou também as classes de Vincent d’Indy na *Schola Cantorum* em Paris (1917-1918). Como pianista, tocou em recitais a solo e em música de câmara. Entre as suas composições contam-se a cantata *O caçador e a princesa*, *Partita* para orquestra, *Cantares de cá*, *Peças infantis* e outras obras para piano, *Três canções tristes* para canto e piano, *Sonata para violino e piano* e várias canções sobre versos de António Sardinha, Eugénio de Castro, António de Sousa e Alberto Serpa. É da sua autoria a música para *A formiga e a cigarra: auto da reparação*, uma opereta infantil em um acto apresentada por Adolfo Lima, com libreto de César Porto, publicada em 1926 e

Numa outra missiva<sup>55</sup>, datada de 21 de Setembro de 1936, Lopes-Graça esclarece que, uma vez que o tempo que estaria na prisão era incerto, seria preciso alguém que o substituísse pelo tempo necessário;

«nem toda a gente se presta a isso, nem presta para isso». E expõe as razões pelas quais seria Pedro do Prado a melhor opção: «a) o facto de, como meu amigo, me poderes, (caso possas...) fazer êsse grandíssimo favor; b) estares disponível (se é que estás...); c) seres absolutamente competente; d) o poderes lecionar simultâneamente as disciplinas de piano, solfejo (2º ano) e harmonia, que são as que eu leciono, disciplinas que se não podem fraccionar por três professores, sem grandes encargos para o Instituto e sem grandes transtornos de horários quando eu reassumisse o meu cargo, o que poderia ocasionar-me a perda (bastante prejudicial) de uma delas, pelo menos; e) a dificuldade em encontrar professor que seja competente naquelas três matérias; f) a possibilidade que há, dadas as nossas relações, de eu te ir norteando naquilo que a minha experiência e conhecimento dos alunos for vantajoso, em perfeito à-vontade da tua parte e da minha, evitando, assim, a susceptibilidade, (tão terrível, como sabes!) dos músicos estranhos. / Quanto ao facto de não seres professor inscrito no Conservatório (que alegaste, quando foi do meu concurso para bolseiro) não tens que te preocupar com isso, visto não vires na qualidade de professor definitivo, mas sim na de provisório, auxiliar ou assistente, como queiras, correndo tudo como se continuasse eu (ou outro qualquer professor inscrito) regendo os cursos. E quanto aos honorários, como não és homem de grande trem de vida, são êles suficientes para garantir o passadio de qualquer pessoa modesta».

---

representada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1966. Francine Benoit exerceu uma actividade intensa como pedagoga, destacando-se o seu trabalho na Escola Oficina n.º 1 (1920-1931) e na Academia de Amadores de Música, a partir de 1950, da qual foi também Directora (eleita em 1955). Em 1936 fez parte da comissão para regulamentar o repertório musical nos liceus. É deste ano a publicação da conferência *Dos acordes, na arte e na escola*, realizada na Emissora Nacional em 17, 18 e 20 de Janeiro. Entre as suas múltiplas actividades contam-se o seu interesse e participação na fundação de uma escola de música em Coimbra e na fundação de um grupo vocacionado para a promoção da música contemporânea, *Sonata*, sediado na Academia de Amadores de Música, a direcção do Núcleo Orfeónico de 'A voz do operário' a partir de 1950, e a sua participação na Universidade Popular Portuguesa e no Movimento de Unidade Democrática. As conferências que proferiu foram numerosas e diversificadas. Foi uma escritora profficua, na divulgação ou crítica musical, sendo de realçar a sua colaboração em diferentes jornais e revistas como *A Batalha*, *Ilustração*, *Seara Nova*, *Revista de Portugal*, *Os nossos filhos*, *Informação*, *Vértice*, *Gazeta Musical*, *A Capital*, *O Diário*, *Expresso*, *O Diário de Notícias*, e especialmente no *Diário de Lisboa*, desde a data da sua fundação, em 1926. Nos seus noventa anos foi-lhe feita uma considerável homenagem, onde inúmeras personalidades lhe manifestaram estima e respeito.

<sup>55</sup> Igualmente cedida por Leonor do Prado, em anexo.

Lopes-Graça calculava que a sua prisão fosse breve, como escreveu seguidamente: «É provável que não seja necessário o teu auxílio, ou de qualquer outro que o queira prestar. O Dr. Câmara Leite está esperançado em que a minha situação se resolva antes da abertura das aulas. Mas é preciso prevenir todas as eventualidades, estar preparado para tudo o que possa acontecer». E aconteceu. Lopes-Graça não conseguiu estar livre para ocupar a sua posição como docente no Instituto de Música, sendo substituído por Pedro do Prado, o que fora decidido ainda em Outubro<sup>56</sup>: «Meu caro Pedro: Não calculas o pêso que me tiraste de cima, aceitando vires substituir-me, caso seja preciso. O Dr. Câmara Leite vinha de Lisboa radiante, com essa tremenda dificuldade aplanada. [...] Prouvera que não fosse preciso incomodar-te! Mas duvido muito que isto se resolva tão depressa como seria para desejar... De sorte que, certamente, terás que vir. Não te preocupes a respeito de quarto e de pensão. Quarto, podes instalar-te no meu, onde creio terás tudo o que precisares; e pensão, há uma mesmo defronte do Instituto, de onde o Dr. Câmara Leite se fornece, e que julgo que em conta».

Abrindo um parêntesis, verificamos no parágrafo seguinte da mesma carta o cuidado que Lopes-Graça detinha para com as suas obras, referindo-se a '*lieder*' que havia cedido a Arminda Correia<sup>57</sup>, uma das primeiras e principais intérpretes de nomeada que apoiaram o jovem músico, e a quem o compositor acompanhou em numerosos concertos: «Se vires a Arminda, peço-te que lhe digas, de minha parte, que não descure o pedido que lhe fiz, de fazer vir de Paris, o mais breve possível, os manuscritos dos meus "*lieder*["], que foram emprestados ao Sampaio Brandão, e que muito temo levem descaminho – o que seria uma grande "espiga", pois são a versão definitiva, de que não possuo outra cópia. / Abraça-te o teu muito amigo / Fernando».

«Eu sofri, em 1937, por decisão do Tribunal Militar Especial, a pena de suspensão dos meus direitos políticos por cinco anos. [...] Quanto à disciplina social, posso lembrar que o Tribunal, que em 1937 me julgou e condenou, declarou, pela boca do promotor de Justiça, não se poder provar que eu professasse ideias subversivas» [Lopes-Graça, 1974: 168, 170]. Na partitura do seu *Divertimento*, para oboé, clarinete e fagote, lêem-se locais e

---

<sup>56</sup> Carta provavelmente de 3 de Outubro de 1936, apesar de datada de 3 de Setembro de 1936, proveniente de Coimbra. Documento gentilmente cedido por Leonor do Prado.

<sup>57</sup> Arminda Correia (1903-1987) foi professora no Instituto de Música de Coimbra, na Academia de Amadores de Música em Lisboa, e no Conservatório Nacional de Lisboa. Devem-se-lhe inúmeras primeiras audições como cantora.

datas: “Forte de Caxias, Fevereiro de 1937-Paris, 1938”<sup>58</sup>. Finda a prisão, nomeadamente no Forte de Caxias, Fernando Lopes-Graça partiu para Paris, onde ainda participou no Congresso da Sociedade Internacional de Educação Musical (SIEM), no âmbito da Exposição Universal de Paris e sob o patrocínio da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Junho de 1937. A 27 de Outubro inscreveu-se na Faculdade de Letras da Universidade de Paris [*Exposição*, 1996: 14-15], em cujo ‘*Institut portugais*’ se realizara um *Concert de musique portugaise*, a 14 de Maio desse ano<sup>59</sup>. Na Sorbonne assistiu às aulas de Musicologia de Paul-Marie Masson e trabalhou particularmente Composição e Orquestração com Charles Koechlin. Refira-se também que data de 1937 o início de uma colaboração extensa na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* como redactor musical.

Aparentemente, não terá demorado muito a Fernando Lopes-Graça estabelecer uma reputação. «Musicólogo e musicista de mérito [...] que, nesta Paris multitudinária, conseguiu emergir da massa de artistas talentosos que aqui vive, impondo logo a sua arte, rica de sensibilidade e de inteligência», como se lhe referiram num artigo publicado no *Primeiro de Janeiro*<sup>60</sup>. Por encomenda da *Maison de la Culture*, o jovem de trinta e um anos compôs a música de cena para uma peça coreografada, ou revista-bailado, *La fièvre du temps*, estreada a 28 de Maio de 1938 no *Théâtre Pigalle*, em Paris, pela Companhia dos Bailados Internacionais. Na crítica acima citada, descreve-se esta “revista de costumes”, realizada por Jean Vinot e com coreografia de Julius Marcus e de Ludolf Child, como «a vida – a vida viva – em episódios aparentemente desconexos, postos em movimento, evocados em símbolos de rara beleza plástica, com mínimo de palavras e alguns acompanhamentos musicais que os revelam, sublinham e valoram». Nos seus tempos de Paris, que seria um período de afirmação e confirmação de um estilo pessoal, Fernando Lopes-Graça compôs também a *Sonata n.º 2* para piano solo e o *Quarteto com piano*<sup>61</sup>, obras que se apresentaram dentro de uma direcção individual, numa já assumida e vincada linguagem peculiar, reconhecível.

---

<sup>58</sup> Remetemos o leitor para uma outra referência ao Forte de Caxias na obra *Prelúdio, Pastoral e Dança*, nota de rodapé número 34. Observamos a possibilidade de Fernando Lopes-Graça de continuar a trabalhar em circunstâncias adversas.

<sup>59</sup> Arminda Correia, com Armando José Fernandes ao piano, interpretaram duas canções de Lopes-Graça, entre outros compositores portugueses.

<sup>60</sup> Artigo intitulado “Carta de Paris”, assinado por A. L. [Aarão de Lacerda], publicada no *Primeiro de Janeiro* em 22 de Junho de 1938.

<sup>61</sup> Instrumentação: violino, viola d’arco, violoncelo e piano.



«A verdadeira fisionomia da sua arte só haveria de começar a definir-se em Paris», afirmou João José Cochofel [Borba, 1999: 134]. Foi neste período que reconheceu e começou a desbravar um caminho nacionalista próprio, dentro de uma concepção neo-clássica. Teria sido por incentivo da cantora Lucie Devinski que Lopes-Graça se debruçou, de um modo diferente do que no passado, sobre a música tradicional portuguesa, e de que resultaria, ao longo da sua vida, dezenas de harmonizações de canções populares.

«São estas harmonizações que marcam uma viragem no estilo e nas preocupações do compositor, que passam a orientar-se no sentido de conferir à sua música um cunho marcadamente português que do mesmo passo trouxesse à música portuguesa características de autenticidade nacional. Neste propósito irá Lopes Graça desenvolver uma verdadeira cruzada, pelo exemplo e pela palavra. Empreende sistematicamente o estudo e a aplicação, na sua obra de criador, dos elementos melódicos, harmónicos e rítmicos do folclore português, donde resulta a parte mais substancial e já definitiva da sua produção, em que aqueles elementos são todavia apenas considerados como pontos de partida e transcendidos numa expressão largamente elaborada, de base primordialmente modal e politonal. Partindo da matéria folclórica, o compositor procede a uma inteira recriação dessa matéria, integrando-a numa expressão bem actual e de largas possibilidades, nutrida das conquistas da música contemporânea que melhor lhe pareceram adequar-se ao intento» [Borba, 1999: 135].

Em Paris encontraria os seus colegas Jorge Croner de Vasconcelos e Armando José Fernandes, bem como outros artistas nacionais, incluindo Arpad Szènes e Vieira da Silva, os quais já conhecera anteriormente na casa de Vergília do Canto Brandão. No quarto de Lopes-Graça, na Île de Saint Louis, reuniam-se várias personalidades, trocavam-se ideias, comentavam-se as actualidades, sentiam-se a efervescência social e a eminência da guerra<sup>62</sup>. Ao eclodir a 2ª Guerra Mundial, em 1939, Fernando Lopes-Graça alistou-se no corpo de voluntários dos *Amis de la République Française* [Carvalho, 1989: 40], tendo recusado uma proposta de naturalização francesa [Borba, 1999: 135]. Em Outubro regressou a Portugal, absolutamente sem nada<sup>63</sup>, numa época já de si conturbada.

---

<sup>62</sup> Observar a correspondência desta época, nomeadamente com Francisco Pulido Valente.

<sup>63</sup> De acordo com o depoimento de Maria da Graça Amado da Cunha, Fernando Lopes-Graça teria chegado a Lisboa num estado miserável, depois de longa e difícil viagem, sem qualquer meio financeiro de subsistência.

Fernando Lopes-Graça, fixado em Lisboa<sup>64</sup>, lançou-se numa série de actividades, entre as quais a crítica teatral no jornal *O Diabo* e a musical na *Seara Nova* até 1947<sup>65</sup>, da qual era colaborador desde 1931, como foi atrás referido, e, de 1944<sup>66</sup> ou 1946<sup>67</sup> a 1949<sup>68</sup>, secretário da redacção. Continuou, até 1940, a sua participação na *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, que havia iniciado em Paris. Complementarmente, mantinha a sua destreza como artista executante, dirigia coros e orquestras, realizava conferências, escrevia e colaborava em diversas monografias, inclusive com traduções, introduções e notas<sup>69</sup> e, acima de tudo, compunha.

Em 1940 ganhou o primeiro concurso do Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o *Concerto para piano e orquestra n.º 1*, iniciativa dirigida pela pianista e benemérita Elisa de Sousa Pedroso<sup>70</sup>. Entretanto, foi convidado para chefiar a

---

<sup>64</sup> É interessante examinar as mutações da vivência lisboeta durante a 2ª Guerra Mundial, por influência dos milhares de refugiados que por lá passavam e, eventualmente, ficavam, como foi o caso do casal Maissa.

<sup>65</sup> Data constante no *Dicionário* [Borba, 1999: 135]. Refira-se ainda a sua participação na *Seara Nova* em anos posteriores, como em 1968 (“No primeiro centenário do nascimento de Tomás Borba”), em 1969 (“Uma vez por todas”, em que expõe que «de cima a baixo, a confusão das ideias, dos planos e dos valores no capítulo da arte da música é neste país cada vez maior, e eu não creio que valha a pena a qualquer músico responsável tentar desfazê-la, tentar alcançar alguma luz neste caos em que todos são mais ou menos logrados.» [p.63]), em 1970, a propósito da “ameaça de extinção” da Academia de Amadores de Música, ou ainda em 1973 (“Carta a José Gomes Ferreira”, sobre a qual António Maria Ribeiro escreveria um comentário assaz desfavorável, e a que Lopes-Graça responderia, em Fevereiro de 1974, ainda na *Seara Nova*: «Se a Redacção da *Seara Nova* acha de “todo o interesse” publicar a carta do Sr. António Maria Ribeiro, que teve a amabilidade de comunicar, eu não vejo inconveniente algum em que o faça. Entendo mesmo que deve fazê-lo. A quem prejudicaria isso? À minha pessoa? Não me parece. Estou de há muito habituado a investidas providas dos mais desconhecidos quadrantes – a que, como agora, nem sequer faltam as mordacidades de um não muito bom gosto – para que possa surpreender-me o ver, mais uma vez, o meu pobre ser artístico (ou social) trazido ao pelourinho do juízo ou da execração pública (e em quantas conjunturas particular...)» [p.32])).

<sup>66</sup> Segundo João José Cochofel [Borba, 1999: 135].

<sup>67</sup> Segundo Mário Vieira de Carvalho [Carvalho, 1989: 40].

<sup>68</sup> Na opinião de Mário Vieira de Carvalho, «abandona a *Seara Nova* por divergir da orientação ideológica assumida pela revista» [Carvalho, 1989: 40].

<sup>69</sup> Citemos: *Contos russos* (Lisboa, 1941), *A viagem de Mozart a Praga* de Mörike (Lisboa, 1943), *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (Lisboa, 1944), *História da música* de Percy Buck (Lisboa, 1944), *A música e a sociedade* de Elie Siegmeister (Lisboa, 1945), *Cartas do Abade António da Costa* (Lisboa, 1946) ou *Segredos do teclado* de Andor Foldes (Lisboa, 1949) ou ainda *Beethoven – As grandes épocas criadoras* de Romain Rolland (Lisboa, 1959).

<sup>70</sup> Elisa Baptista de Sousa Pedroso (Vila Real, 1881-Lisboa, 1958), filha do visconde de Carnaxide, António Baptista de Sousa, mestre de jurisprudência nacional e exímio violinista amador, e de Josefa de Carvalho Baptista de Sousa. Cedo se vocacionou para a arte musical, tendo estudado em Portugal com Francisco Baía [Bahia], Alexandre Rey Colaço, Luís Filgueiras, Viana da Mota e Pedro Blanch, e em Paris com Raul Pugno, Conrado del Campo, E. Risler, Ignaz Friedmann, Alfredo Casella e Pablo Casals. Elisa de Sousa Pedroso compôs essencialmente algumas peças para piano, como a *Folha d'Album* dedicada à sua amiga Alice Navarro, mas era sobretudo conhecida pela sua intensa carreira como pianista, iniciada aos 10 anos de idade, num teatro em Cascais, onde tocou duas obras de Chopin e uma de Mendelssohn. Possuía um repertório extenso e variado, a solo, de música de câmara ou com orquestra, que incluía música contemporânea, tendo estreado algumas obras de autores nacionais e estrangeiros. Nas digressões que efectuou a países como Espanha, França, Bélgica ou Holanda, procurava fazer conhecer obras de compositores portugueses,

secção musical da então Emissora Nacional, o que recusou, dadas as exigências que lhe eram feitas para a ocupação deste cargo<sup>71</sup>. Mais tarde, a aceitação, por parte de Pedro do Prado, desse mesmo cargo (director musical da Emissora Nacional), enfureceu Fernando Lopes-Graça, o qual publicou na *Seara Nova*, em 27 de Maio de 1944, sem antes ter comunicado com o seu amigo de juventude<sup>72</sup>, um artigo que quebraria as suas relações<sup>73</sup>. A ironia sarcástica de Lopes-Graça está bem patente, causada talvez pela traição que pensava estar a sofrer.

Em Fevereiro de 1942<sup>74</sup> aparece pela primeira vez no Livro de Ponto<sup>75</sup> da Academia de Amadores de Música como Professor das classes de “Harmonia, Contraponto e Fuga” e de “Piano”. É também a partir de 1942 que a sua assinatura aparece no Livro de Registos de Exames<sup>76</sup> da Academia, comprovando a sua colaboração em inúmeros júris. Esteve ligado a esta instituição, onde inclusivamente formou dois coros e foi Director Artístico, até ao fim da sua vida. Fernando Lopes-Graça leccionou nos vários graus do curso geral, até aos sextos anos (ano final do antigo Curso Geral de Piano), como se pode

---

chegando a preencher programas inteiramente a elas dedicados. Sendo uma dama detentora de uma vasta cultura, poder e dinamismo, reunia no seu palacete na Rua Borges Carneiro, em Lisboa, a mais conceituada elite cultural que residia ou se deslocava a Lisboa. Dessa sua casa, onde tantos eventos tomaram lugar de história, sobrevivem apenas umas célebres portas que Elisa de Sousa Pedroso fazia assinar aos seus ilustres convidados. Para além da sua realização como artista, foi uma das maiores animadoras do meio cultural português. Apoiou e acompanhou o seu marido, o advogado Alberto Pedroso, na fundação da Sociedade de Concertos de Lisboa, em 1917. Organizava inúmeras sessões de âmbito diversificado, a suas expensas, sendo o produto dos seus próprios concertos sempre revertido para obras de beneficência. Fundou em Lisboa, em 1934, o Círculo de Cultura Musical, uma sociedade de concertos que se expandiu para o Porto e as então colónias portuguesas, e da qual foi presidente vitalícia, tendo-lhe dedicado grande parte do seu tempo e recursos financeiros. Fez importantes conferências sobre assuntos musicais, em cidades como Lisboa, Porto, Coimbra, Málaga, Barcelona, Paris e Avinhão, e colaborou em diversos periódicos nacionais e estrangeiros. Escreveu e colaborou em diversos periódicos. Incentivou a criação da Juventude Musical Portuguesa, da qual foi presidente vitalícia. Assumiu a presidência da delegação portuguesa da *Société des Concerts de Versailles* e da Secção Portuguesa do Conselho Internacional da *Revue Internationale de Musique*. Foi presidente de honra do Orfeon Donostiarra. Foi eleita, por unanimidade de votos, como sócia da Academia de Belas Artes de S. Fernando, de Madrid. Foi condecorada com a medalha de sócia de honra da Orquestra Sinfónica de Madrid, com a cruz de Afonso o Sábio, de Espanha, com o colar da Real Academia de Belas Artes de S. Fernando, de Madrid, com a medalha de ouro “Música” (1949), de Itália, com a Legião de Honra, de França, com o colar e a medalha da Cruz Vermelha Portuguesa, com o colar do Instituto de Coimbra, com a medalha de prata da cidade de Lisboa (1947), com o grau de oficial da Ordem de Santiago da Espada (1954) e com a grã-cruz da Ordem da Instrução Pública (1954). Em Novembro de 1953, o governo português prestou-lhe uma expressiva homenagem no Teatro Nacional de S. Carlos.

<sup>71</sup> Era usual, para a ocupação de um cargo público durante o Estado Novo, a assinatura de um documento em como a pessoa indigitada não tomava posições políticas contra o governo.

<sup>72</sup> Testemunho de Leonor de Sousa Prado, violinista do Porto casada com Pedro do Prado.

<sup>73</sup> Vide anexo.

<sup>74</sup> Tanto João José Cochofel como Mário Vieira de Carvalho referem a data de 1941 como o início do professorado na Academia de Amadores de Música.

<sup>75</sup> Vide anexo.

<sup>76</sup> Vide anexo.

verificar nos programas dos recitais dos alunos<sup>77</sup>. Por outro lado, participava também activamente como pianista, tanto com obras suas como com obras de outros compositores, como podemos verificar nos programas da Academia<sup>78</sup>.

Existem incontáveis referências ao papel que assumia, conscientemente, como divulgador. Muitos dos seus alunos terão enveredado por campos profissionais diferentes; na realidade, se houve, terá sido extremamente reduzido o número de alunos da disciplina de piano que terão terminado o curso superior ou seguido uma carreira de pianista. Não obstante, a sua forte personalidade, o domínio que possuía no campo musical e, num sentido lato, das artes em geral, o seu poder comunicativo, o seu entusiasmo na dinamização de actividades promotoras de empenho intelectual e a sua infatigável capacidade de trabalho, entre outras características, garantiram-lhe seguidores e admiradores de todos os quadrantes.

Será talvez oportuno citar o exemplo de Mário Cesariny de Vasconcelos<sup>79</sup>. Depois de frequentar, “em menino”, a Academia de Amadores de Música, por volta de 1940 estudou música particularmente com Fernando Lopes-Graça sem pagar pelas lições, uma vez que o pai discordava e não o subsidiava. Mais tarde «é companheiro fervoroso de Fernando Lopes Graça nas actuações do grupo coral por este formado a seguir à guerra, chegando a dirigi-lo em visitas a fábricas e sociedades de recreio (inclusive na primeira audição do hino do Movimento Unidade Democrática)»<sup>80</sup>. Em 1959 Cesariny publica a *Nobilíssima visão*, dedicada a Fernando Lopes-Graça. Na segunda edição, em 1976, corta a dedicatória ao músico. Por volta dos anos setenta, anos de polémica mais sangrenta do que as ‘caçadas’ anteriores, presenciaram-se quebras de laços de forte amizade com outras personalidades, nomeadamente com João José Cochofel e Vitorino Nemésio<sup>81</sup>.

Lopes-Graça exerceu uma considerável influência cultural, independentemente de questões mais ou menos controversas, de posições contraditórias ou aberrantes para alguns,

---

<sup>77</sup> Vide anexo.

<sup>78</sup> Vide anexo.

<sup>79</sup> Dados extraídos de uma biografia sobre Mário Cesariny com textos de Raúl Leal, Natália Correia e Lima de Freitas [Leal, 1977].

<sup>80</sup> Lopes-Graça colaborava com o MUD, inclusive na organização de um grupo coral e na criação de repertório de intervenção, como são as *Canções heróicas* ou as *Marchas, danças e canções*.

<sup>81</sup> Num poema datado de 7 de Janeiro de 1976 (em anexo), Vitorino Nemésio relata o corte de relações com Lopes-Graça, a quem apelida de «engenho harmónico-dissonante». Deste texto, de musical imaginação, extraímos o final: «Nossa harmonia, Graça, era velha e era grave / No nosso coração: / Pseudo-superiormente, agora, finge passar alto / Quarenta ou cinquenta anos de ilusão. / Tudo isto, quiçá, “rumo a

de variadas e quantiosas guerras e polémicas. A personalidade quixotesca de Fernando Lopes-Graça, assumindo-se como estandarte da verdade na Sociedade e na Arte, e o seu dinamismo levaram-no, desde muito cedo (relembre-se as suas peripécias em Tomar), a participar activamente em manifestações de índole diversa, muitas de carácter problemático. A mais célebre terá sido com Ruy Coelho<sup>82</sup>, de que resultou um bombardeio verbal mútuo que durou vários anos<sup>83</sup>.

Na extensão da sua incondicional postura em prol do desenvolvimento cultural, será exemplo paradigmático a criação da sociedade de concertos<sup>84</sup> *Sonata* (1942-1960), a qual fundou juntamente com Maria da Graça Amado da Cunha e outras personalidades. A principal motivação desta ‘associação’, conectada em larga medida com a Academia de Amadores de Música, era a divulgação de música contemporânea, tendo sido, dentro deste âmbito, capital na projecção da música do próprio Lopes-Graça. Na relevância do seu papel dinamizador, lembremos, como exemplo, que foi na *Sonata*, em 1948, que se promoveu a primeira audição integral dos *Quartetos para cordas* de Béla Bartók.

No redacção de uma entrevista a Lopes-Graça concedida a Vanda de Sá, refere-se que «a Sonata viria a assumir uma posição de intervenção político-cultural, tornando-se rapidamente ponto de encontro de uma vanguarda intelectual, politicamente “engagée”, à qual se aliariam representantes de outros grupos sociais, como o operariado. Ao contrário de outras entidades [...], a Sonata não restringiria a sua acção ao domínio estritamente musical. Ao fundá-la, Lopes-Graça tentou criar uma vivência musical alternativa, de impacto francamente social, em que a comunicação com o público não se limitava, tal como nos concertos tradicionais, a uns “aplausos medidos e convencionais”». [Sá, 1993: 4]

Os concertos são numerosos, e muitos deles são inteiramente dedicados à sua obra: Lopes-Graça mostrava-se incansável nas suas várias ocupações e o seu valor era reconhecido. Ainda em 1942, ganhou o Prémio de Composição do Círculo de Cultura

---

uma sociedade sem classes” / Nem claves. / De que talvez nem Álvaro Cunhal tenha as chaves. / Como não...».

<sup>82</sup> Mencionem-se, também, as polémicas com Ivo Cruz, Gomes da Silva ou Sebastião Cardoso, entre outros.

<sup>83</sup> Citemos, como exemplos, o artigo “O milagre que Fátima não fez” (*Seara Nova*, 23 de Abril de 1931), seguido de “O crime de reincidência de um crítico musical” (*Seara Nova*, 11 de Junho de 1931). Em 1976 publica-se o livro *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos* que contém uma ‘Advertência’, o escrito ‘*A caça aos coelhos – o último tiro*’ e ‘Outros escritos polémicos’.

<sup>84</sup> Na área de Lisboa, a *Sonata*, a Academia de Amadores de Música, a Juventude Musical Portuguesa, o Círculo de Cultura Musical, a Sociedade Nacional de Música de Câmara, a Sociedade de Concertos de Lisboa e algumas individualidades particulares foram basilares na criação ou sustentação e um público de concertos.

Musical com a *História trágico-marítima* (texto de Miguel Torga), dedicada à instituição que lhe conferiu o prémio. A primeira versão (Lisboa, 1942, com a data final de 14 de Setembro de 1943, inutilizada pelo autor), para tenor (ou soprano) e orquestra, foi revista em 1959 e adaptada para barítono, coro feminino e orquestra. Eram decorridos dois anos quando ganhou novamente o primeiro prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com a *Sinfonia per orchestra*. Ainda ganharia, pela quarta vez, o mesmo prémio, em 1952, com a *Sonata n.º 3* para piano solo.

Em 1944 Fernando Lopes-Graça fez parte da Comissão Distrital do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Criou também neste ano o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, mais tarde Coro da Academia de Amadores de Música, de sobeja importância tanto na execução como na inspiração de dezenas de obras ou harmonizações (especialmente de folclore nacional) para coro saídas da pena do músico. O coro clássico desta instituição seria fundado em 1951. Em 1948 viajou para a Polónia onde participou no 1º Congresso dos Intelectuais para a Paz, em Vroclav, e no 2º Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas, em Praga (então Checoslováquia). Participou também, como secretário da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), nos congressos da mesma realizados em Amsterdão.

Um ano depois foi convidado para o júri do Congresso Internacional Béla Bartók, em Budapeste, mas foi impedido de partir. Não houve, no entanto, entraves à sua participação, ainda como secretário da SIMC, nos congressos da mesma realizados em Palermo. Como exemplo das suas múltiplas funções, recordemos que Fernando Lopes-Graça dirigiu a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional nas comemorações do bicentenário da morte de J. S. Bach, no Tivoli, em Lisboa, a 6 de Maio de 1950. Por esta época, ajuda na criação da revista *Gazeta Musical*, mais tarde, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, cujo primeiro director foi Luís de Freitas Branco (1890-1955), e que se editou durante aproximadamente duas décadas.

No decorrer de uma estada em Paris, por decisão do Ministério da Educação Nacional, é-lhe cassado, em 1954, o diploma de professor do ensino artístico particular. Constrangido a abandonar os seus cursos na Academia de Amadores de Música, Fernando Lopes-Graça sobreviveu intensificando as actividades paralelas que havia exercendo. Uma carta de Georges Bernand, escrita em Genebra a 7 de Outubro de 1954, alude às várias dificuldades confessadas por Lopes-Graça e à sua provável intenção de emigrar:

«Cher ami, J'ai été très peiné d'apprendre par votre dernière lettre les difficultés qui vous accablent. / Lors de mon concert au mois de Mai a l'Institut Hongrois ont m'avait laisser entendre que pendant votre séjour à Paris, des "amis" en avaient profité pour vous jouer un mauvais tour... Je n'avais pas pensé que cela fut si grave au point même d'être obliger de vous expatrier. Peut-être dans ces conditions l'air parisien sera-t-il préférable! - En tout cas, je vous le souhaite vivement et etant donné la vive impréssion que votre passage et l'exécution de votre concerto ont faites à Paris, je pense que vous serez très bien accueilli dans les milieux musicaux progressistes! - Evidemment le problème materiel se posera de manière ardue, comme cela se passe ici, un peu partout! / Peut-être pourriez-vous à cette occasion, renouveler vos offres à Radio Genève et aux autres radios suisses. / Cela nous donnerait le plaisir de vous accueillir. / En ce qui me concerne, j'ai évidemment bien des difficultés, surtout au point de vue des engagements, car la concurrence est terrible! - Mais, j'ai un peu scrupule à en parler, car c'est peu grave en regard de vos propres difficultés!» [Repete as possibilidades de tocar o concerto na Alemanha, mas sem certezas.]

O trabalho em que talvez mais se tenha imerso, nesta época, terá sido a edição do *Dicionário de Música*, que lhe confiara o autor, por volta de 1945, o mestre Tomás Borba (1867-1950). Lopes-Graça reviu, actualizou e acrescentou entradas biográficas e bibliografia. Pouco tempo antes da publicação da primeira edição, Lopes-Graça foi convidado a colaborar na quinta edição do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, o que denota uma projecção internacional em crescimento. Em 1958<sup>85</sup> visitou o Brasil, onde realizou recitais e conferências: «Convidado, em 1958, pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil para no país irmão realizar uma série de palestras sobre a música portuguesa e recitais com obras da minha autoria, em que contei com a colaboração do tenor português António Simões Saraiva, tive ocasião de me avistar com alguns dos mais representativos compositores da pátria de Carlos Gomes e de proceder junto deles a um inquérito sobre questões que se relacionavam com a sua própria personalidade criadora, bem como com a situação da música brasileira na altura» [Lopes-Graça, 1984b: 195].

Se «todos os génios da arte são, antes de mais nada, locais» [1992a: 147], a procura de uma identidade leva também ao reconhecimento da diferença. Lopes-Graça sempre se mostrou curioso sobre invenções alheias, como se denota nos seus escritos e contactos com o estrangeiro, nomeadamente o Brasil. O rico testemunho histórico das actividades e

---

<sup>85</sup> A segunda visita deu-se em 1969, em que participou no júri do I Festival de Música de Guanabara.

pensamentos trocados com personalidades brasileiras podemos encontrar nos diferentes e espalhados arquivos epistolares de inúmeras individualidades. O compositor e investigador Ricardo Tacuchian dedicou parte da sua estada em Portugal, entre 2002 e 2003, a pesquisar a correspondência, sobretudo de origem brasileira, existente no espólio do Museu da Música Portuguesa, em Cascais [Tacuchian, 2004]. Quando aos textos relacionados com o Brasil escritos por Lopes-Graça, Tacuchian refere que «estes textos representam um manancial de estudo muito precioso porque mostram uma visão da música brasileira de uma perspectiva de fora, feita por observador perspicaz ainda que não conhecendo profundamente o objecto em questão. De outro lado, revela que a polaridade que começava a se formar na música do Brasil (tonalismo *versus* atonalismo) era o reflexo do mesmo fenómeno que ocorria em Portugal. De outro lado, Lopes-Graça era um ideólogo do nacionalismo musical e não deixava de mostrar uma certa tendência a favor dos defensores desta linha» [Tacuchian, 2004: 16]. Sobre a obra musical, Tacuchian observa que «encontramos nove obras que apresentam alguma relação com o Brasil» [Tacuchian: 16].

A proximidade entre Lopes-Graça e a América do Sul havia sido iniciada antes da ida do compositor ao Brasil, o que fez a convite do então assessor do Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado, o compositor paulista Camargo Guarnieri. Antes e depois, o compositor português era admirado pela sua extensa obra e, por muitos, pela sua ideologia. Também não podemos deixar de referir o trabalho exaustivo de Flávio Silva no período histórico que abordamos, e mencionar a polémica da célebre carta aberta, relativa às tendências composicionais da música brasileira da época, em que Lopes-Graça esteve envolvido<sup>86</sup>.

---

Uma das vertentes exploradas neste projecto de doutoramento é a questão das influências musicais recebidas ou emitidas entre Portugal e os países estrangeiros, tendo Fernando Lopes-Graça como elemento catalisador. No cômputo geral, conclui-se que há uma quase total ignorância sobre a música portuguesa erudita nos países estrangeiros, não

---

<sup>86</sup> Koellreutter, num artigo de Guerra-Peixe, fora acusado de utilizar textos não identificados de Lopes-Graça, em plágio encoberto.



se dando o inverso, pela constante curiosidade que historicamente os portugueses sempre possuíram relativamente ao exterior. Fernando Lopes-Graça vale como caso paradigmático, tomando em consideração os vários episódios da sua vida que podem ajudar a compreender este problema. A abordagem desta questão levou-nos à consulta de material epistolar e impresso, contemplando todos os países que de uma forma ou outra tiveram alguma relação com o compositor. Incluem-se também entrevistas a individualidades que privaram com Lopes-Graça nas suas viagens para fora de Portugal ou que o conheceram sob diferentes perspectivas culturais. O interesse desta pesquisa não se limita a uma indagação pessoal, mas abrange todas as instituições e pessoas contactadas, fomentando-se o intercâmbio académico e cultural dos países envolvidos paralelamente à investigação. Até ao presente não se tem verificado uma conjuntura organizacional que fomenta o crescimento de um intercâmbio regular entre Portugal e o estrangeiro.

É reconhecido um certo atraso na investigação musical no próprio Portugal, comparado com outros países europeus como a Alemanha ou o Reino Unido. Tem sido feito um esforço especial para colmatar esta falha, concretizando-se uma melhoria profunda nos passados vinte anos, com a instituição de novos cursos e cadeiras vocacionadas para as ciências musicais. Mas, como consequência dos reduzidos recursos humanos e materiais que tem havido, os trabalhos de investigação e a divulgação, através de publicação ou outros meios, não têm coberto, como é natural, as vastíssimas áreas de estudo ainda por desbravar. Por outro lado, quando há trabalhos publicados, a distribuição é, em geral, deficiente. Temos conhecimento de inúmeros casos em que se contactam, sem obtenção de resposta, instituições portuguesas que em princípio deveriam estar interessadas na venda do material que possuem. Têm surgido novas editoras de música<sup>87</sup>, mas não correspondem às necessidades e a sua projecção tem sido restrita. Uma situação menos grave acontece com as gravações áudio, pois tem sido realizado um esforço meritório por parte do Ministério da Cultura com a colecção *PortugalSom*, especializada nas obras de compositores portugueses, e que tem sido distribuída globalmente.

Este *status quo* não facilita a divulgação do repertório musical erudito português, tanto para os músicos como para os melómanos. Nos livros sobre História da Música Ocidental de nível geral, as referências à música portuguesa são raras e muitas vezes pecam na informação que transmitem. Só uma das três monografias que existem sobre

---

<sup>87</sup> A editora mais produtiva nos anos noventa, *Musicoteca*, faliu.

História da Música Portuguesa, de autores portugueses, está traduzida para inglês e não se encontra facilmente nas livrarias ou bibliotecas dos países mais avançados em ciências musicais. Nas instituições académicas, não há cadeiras especificamente sobre música erudita portuguesa; esta, quando aparece, está integrada na Península Ibérica ou da América Latina, com um programa curricular geralmente dominado pela música espanhola ou americana.

Tem cabido aos intérpretes portugueses a divulgação do repertório nacional, mas nem sempre o fazem (por opção ou conveniência) ou nem sempre é possível. O zelo que alguns músicos têm na incorporação de repertório português nas suas actuações é notável. Um caso extraordinário tem sido Nella Maissa, italiana de nascimento, que na sua longa carreira pianística (70 anos) tem tocado dezenas de obras de compositores portugueses, devendo-se-lhe, por exemplo, a revivificação da obra de Bomtempo, e primeiras audições, inclusive de obras a ela dedicadas, como a *Sonata n.º 6* de Fernando Lopes-Graça. Outro exemplo é Helena Moreira de Sá e Costa, sendo também notório o desvelo com que fazia escutar as obras portuguesas<sup>88</sup>, contactando incansavelmente maestros de envergadura internacional para propor o *Concertino*, como se pode comprovar nas suas cartas a Lopes-Graça<sup>89</sup>. Merece também menção a *Antologia de música portuguesa* promovida pelo pianista Fernando Lares.

Nos últimos anos, Portugal tem marcado maior presença nos cada vez mais numerosos congressos, festivais ou eventos internacionais. Em relação ao passado, Lopes-Graça tinha uma noção clara da importância de uma projecção internacional, como se poderá auferir do seguinte extracto, escrito em 1952 [Lopes-Graça, 1973a: 164]: «Nos começos de 1947, logo que foi possível restabelecer entre os povos os laços pacíficos da cooperação intelectual e artística, SONATA teve a satisfação de ver a sua acção reconhecida fora das fronteiras pátrias com a sua admissão no seio da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, passo importantíssimo para a divulgação da nossa música e dos nossos compositores actuais no estrangeiro, e que até então não tinha sido possível dar». Mas esta ligação mostrou-se precária, pois quatro anos depois (1951) a

---

<sup>88</sup> Helena Sá e Costa contou-nos que numa deslocação ao Canadá teve oportunidade de difundir música portuguesa num programa de rádio canadense. As intervenções dos rádio-ouvintes eram entusiasmadas, procurando saber como adquirir o material transmitido, informação cedida pela Artista; veio a saber mais tarde que os inquisidores não obtiveram resposta das entidades portuguesas contactadas.

<sup>89</sup> Para mais informação, vide capítulo seguinte.

sociedade de concertos pediu a demissão, «devido não só às suas dificuldades em cumprir as obrigações financeiras impostas pelos estatutos da Sociedade (amavelmente aplanadas, deve-se confessar, pela Assembleia dos Delegados), mas também por divergências de critérios, constituindo posteriormente algumas das suas reservas, quanto ao funcionamento dos Júris Internacionais e à representação das Secções Nacionais nos Festivais da Sociedade, objecto de profundas alterações nos estatutos desta» [Lopes-Graça, 1973a: 164].

Os países ou regiões de expressão portuguesa ocupam, pela conexão singular que existe entre eles e Portugal, um lugar de destaque sobre o possível contacto e intercâmbio cultural. Cada país é um caso, sendo conveniente observar a situação específica de cada área geográfica. No Oriente, Timor Leste sofreu uma crise grave no seu caminhar para a independência, pelo que não tem havido qualquer meio ou estrutura educacional que lhe permita sequer o desenvolvimento musical do tipo ocidental. Em Macau existe um Conservatório que, sendo de nível secundário, tem oferecido talentosos músicos que geralmente acabam a especialização na então pátria-mãe<sup>90</sup>. Em Goa<sup>91</sup> existem poucas relações culturais com Portugal, sendo naturalmente raros os indivíduos que conhecem a música erudita portuguesa – o mais comum, antes da independência, era a emigração para Moçambique ou mesmo para Portugal. Actualmente existe uma Academia de Música que segue o sistema britânico<sup>92</sup>, ignorando o repertório português. Este só é conhecido através de concertos ou conferências esporádicos que se realizam em Goa por músicos ou musicólogos portugueses, nomeadamente na Casa Vasco da Gama ou na Universidade de Goa.

No continente africano deparamos com grandes diferenças entre S. Tomé e Príncipe<sup>93</sup>, Guiné Bissau e Cabo Verde, que nunca possuíram um sistema amplo de ensino musical, e Moçambique e Angola, onde a expressão musical erudita portuguesa foi mais considerável. Parte do problema grave actual de falta de meios, e resultante dificuldade na convivência musical entre nações, pode ser explicado pela fase de desenvolvimento em que se encontram os próprios países. Antes de 1974, tanto Moçambique como Angola

---

<sup>90</sup> Macau passou a ter administração chinesa a partir do ano 2000.

<sup>91</sup> Informação gentilmente cedida por Maria de Lurdes Álvares Ribeiro.

<sup>92</sup> Os alunos são avaliados por exames periódicos feitos com equipas de professores externos certificados pelo Reino Unido (*'Associated Board of the Royal Schools of Music'*).

<sup>93</sup> Não deixa de ser curioso que um dos maiores músicos portugueses, Viana da Mota, tenha nascido em S. Tomé e Príncipe.

possuíam uma rede de professores de música, escolas especializadas, institutos culturais, teatros e o apoio dos *media*, em especial da rádio. A Rádio Moçambique<sup>94</sup> possuía um arquivo de discos bem fornecido e actualizado, instalações eficientes, cinco pianos (sendo três de cauda), etc. Todos os teatros ou cinemas possuíam um piano. Havia diferentes Associações ou Sociedades que promoviam concertos ou outras actividades culturais, sendo de destacar o Círculo de Cultura Musical<sup>95</sup>, operante em três localidades em Moçambique<sup>96</sup>. Havia orquestras e a visita de músicos portugueses ou estrangeiros, de renome internacional, era frequente. As guerras civis que sobrevieram e a consequente falta de recursos humanos e materiais eliminaram praticamente toda a estrutura musical erudita, pouco restando do que existia.

Existe presentemente um esforço por parte de algumas instituições, como as escolas de música de Maputo ou de Luanda, de investirem em formadores, dando oportunidade aos seus jovens de estudarem no estrangeiro, ganhando assim bases para um maior desenvolvimento cultural. Depois da U.R.S.S. ou Cuba, a escolha preferencial para prosseguimento de estudos, na actualidade, é Portugal, o qual concede subsídios e todos os apoios necessários. Existe um acordo de cooperação entre a Universidade de Aveiro e a Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, Moçambique, estando projectada a criação de cursos de Educação Musical nesta Universidade. Fora dos meios educacionais, sobrevive um programa de música clássica na Rádio Moçambique, produzido por Carlos Silva, mas o público melómano é escasso. O acervo musical erudito da Rádio Moçambique é basicamente o mesmo dos anos setenta, com acréscimos de dispersas ofertas do governo português ou de visitantes esporádicos, como eu; no arquivo da RM existiam, em 2001, dois discos compactos com obras de Fernando Lopes-Graça<sup>97</sup>. Algumas embaixadas promovem ocasionalmente um concerto, mas são raros os de música erudita. O movimento

---

<sup>94</sup> Vide “Os primeiros quarenta anos de rádio em Moçambique (1932-1972)-I” [Bastos, 2002].

<sup>95</sup> O Círculo de Cultura Musical ofereceu em Moçambique, desde 1950, um leque variado de concertos que incluíam repertório português, interpretados na sua maioria por músicos nacionais. Aparecem apenas duas obras de Lopes-Graça: no Concerto n.º 66 de 21 de Julho de 1958, no Teatro Manuel Rodrigues, os *Cinco velhos romances portugueses* para orquestra de câmara, com a Durban Civic Orchestra dirigida por Filipe de Sousa, e no Concerto n.º 70 de 15 de Setembro de 1958, no Rádio Club de Moçambique, a *Sonata n.º 2*, interpretada pelo pianista José Carlos Picoto, com conferência de João de Freitas Branco. Confirmar Concerto n.º 88 (Nella + Leonor do Prado).

<sup>96</sup> A sede do CCM em Moçambique era a Delegação de Lourenço Marques (actual Maputo), com Sub-Delegações na Beira e na Ilha de Moçambique.

<sup>97</sup> Pertencentes à colecção da *PortugalSom*, aparentemente oferecidos pelo governo português.

associativo não tem grande expressão neste campo, sendo de salientar a Academia do Bacalhau que tem organizado concertos com intérpretes portugueses.

————— „ —————

Fernando Lopes-Graça visitou Angola em 1959 e 1979<sup>98</sup>. Na primeira viagem realizou concertos e conferências em diferentes localidades, e privou com diversas personalidades, nomeadamente Henrique Abranches, cuja correspondência nos chama a atenção. Quando Lopes-Graça esteve em Sá da Bandeira e visitou a colecção de cabaças gravadas de Henrique Abranches, nessa ocasião deve ter feito comentários sobre a cultura africana que levaram Henrique Abranches a escrever: «quando da sua visita, fiquei com a impressão (desculpe-me a franqueza) de que o Sr. Professor não estaria totalmente senhor dos problemas culturais destes povos. Estou a lembrar-me da sua defesa dos penteados gentílicos, diante [sic] das fotografias do museu da Huila. Parece-me que um conhecimento mais vasto (sobretudo no que respeita à música) destes problemas culturais, seria vantajoso para si e provavelmente para o seu público, ao qual eu pertenço». Henrique Abranches escreveu a Lopes-Graça sobre o seu «trabalho sobre a música dos ganguelas, um povo negro do [s]udeste de Angola» [Cuchi, 6 de Fevereiro de 1960], e fez-lhe um convite para compor baseando-se na música angolana, adiantando que tencionava publicar com amigos um ‘Cancioneiro popular de Angola’, sendo uma parte sobre os instrumentos utilizados neste tipo de música. Pediu-lhe que enviasse uma cassette virgem para fazer um duplicado do que tinha e que pertencia ao Museu da Huila. Lopes-Graça respondeu e Henrique Abranches prometeu-lhe [[Angola], 19 de Abril de 1960] o envio de uma fita magnética com as gravações [de música angolana], traduções, alguns comentários a cada canção e a toda a música negra em geral. Aproveitou para pedir a Lopes-Graça um exemplar do dicionário, e agradeceu depois [Salazar, 24 de Agosto de 1960] o envio de “livros”. Henrique Abranches mandou «por intermédio do meu irmão, pois não tenho confiança nos correios», dois artigos e um capítulo do seu livro *Um povo negro - os ganguelas*. [Interessante a sua posição como investigador.] Lopes-Graça publica-os, pois Henrique Abranches agradeceu [Luanda, 11 de Fevereiro de 1961] a crítica de Lopes-Graça ao seu trabalho mas escreveu: «Note porém que eu lho mandara para que o

---

<sup>98</sup> Concertos em Luanda com o Coro da Academia de Amadores de Música.

apreciasse e não propriamente para que o publicasse». Mandou a Lopes-Graça mais um livro e gravações [Luanda, 11 de Fevereiro de 1961; Luanda, 1 de Dezembro de 1961]. Henrique Abranches pediu várias vezes para que se fizesse a divulgação da música angolana, com conferências e outras actividades. «Quando o Sr. Professor tiver tempo para me escrever, fale-me um pouco da sua música que só conheço através dos concertos que cá deu, pois interessa-me compreender o que há de novo nela, e até que ponto ela é ou não um produto do intelectualismo ou da sensibilidade humana» [[Angola], 19 de Abril de 1960].

Para além dos convites para representação da sua música, conferências, homenagens, etc., recebidos sobretudo de países cujo governo possuía a mesma simpatia política, como a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas ou a Polónia, Lopes-Graça mantinha variados e ocasionais contactos com personalidades individuais<sup>99</sup>. Se se excluirmos as relações pessoais de amizade, por serem num número não significativo relativamente à massa populacional dos diferentes países, e porque podem conter posições menos objectivas na apreciação da obra de Lopes-Graça, obtemos, no entanto, um panorama quase desértico no conhecimento da música erudita portuguesa, e especificamente de Lopes-Graça, um deserto pontuado aqui e ali por fortuitos oásis de rico intercâmbio cultural.

A partir de 1960 Fernando Lopes-Graça fixou residência na Parede, próximo de Lisboa, concelho de Cascais. Foi neste ano que editou, com Michel Giacometti, o primeiro volume da *Antologia da música regional portuguesa*. Em *A canção popular portuguesa* [1991], Lopes-Graça alerta para a urgência de registar músicas de uma riqueza e originalidade surpreendentes que estavam condenadas a progressivo olvido e que careciam de um estudo metodológico profundo e abrangente. Esta monografia, primeiramente publicada em 1953, serviria de tema principal no encontro entre o autor e Michel Giacometti, este último residindo no nosso país desde 1959. Em memória do etnomusicólogo corso, a *Música fúnebre* número oito, para piano solo, foi composta no ano da sua morte, 1990, sobre um tema tradicional por este recolhido no concelho de Beja, em Peroguarda, onde foi sepultado.

---

<sup>99</sup> Podemos citar, como exemplo, Al Abrams, de Detroit, estado de Michigan, nos Estados Unidos da América, que escreveu a 24 de Novembro de 1971 a pedir-lhe uma fotografia autografada para a sua colecção de *Distinguished Composers of the Twentieth Century*, a qual Lopes-Graça enviou a 23 de Fevereiro de 1972. Abrams agradeceu a 28 de Fevereiro e pediu-lhe também para autografar um pequeno trecho do seu “*classic* ‘Canto de Amor e de Morte’” para acrescentar à sua colecção. Lopes-Graça respondeu-lhe (e cremos que satisfez o pedido) a 14 de Março de 1972.

Em 1965 ganhou o Prémio Príncipe Rainier III do Mónaco com o *Quarteto de cordas* e compôs, a convite do mundialmente célebre M. Rostropovitch, o *Concerto da camera col violoncello obbligato*. Apesar de algumas tomadas de posição, patentes inclusivamente nos seus escritos, fez parte do júri internacional de Composição das Juventudes Musicais em 1967 e do júri do I Festival de Música de Guanabara em 1969. Em 1972 criou o Festival dos Três Coros no âmbito das actividades culturais da Academia de Amadores de Música.

Por esta data, o Conservatório Nacional funcionava com os regulamentos dos distantes anos trinta. Foi então criada uma Comissão Orientadora de Reforma, com Joly Braga Santos, Artur Santos, Constança Capdeville e Filipe Pires. Terão, entre outras modificações, feito a passagem de três anos de Solfejo para seis anos de Educação Musical. Joly Braga Santos, numa entrevista concedida a A. Carvalho, relatou que [A *Capital*, 12 de Novembro de 1983]: «Tentou fazer-se uma reforma, é verdade. Começou-se em 1972-73, quando eu era professor no Conservatório. Depois do 25 de Abril, essa proposta (que incluía a apresentação do nome de Fernando Lopes-Graça para director do Conservatório) foi entregue ao Ministro da Educação na altura. Não houve resposta e a reforma ficou a meio. Uma parte, a da educação musical, foi legislada mas a de composição e análise desapareceu. Metade foi legislado por um sistema moderno e outra metade por um sistema antiquado e anacrónico...»

Em 1973 Fernando Lopes-Graça voltou a pertencer à Direcção Artística da Academia de Amadores de Música e entabulou a publicação integral das suas *Obras literárias*, inicialmente pelas Edições Cosmos e posteriormente pela Editorial Caminho, com a previsão de ocuparem dezoito volumes. Após o 25 de Abril de 1974, por incumbência do Governo Provisório saído do Movimento de Forças Armadas, assumiu a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical. Deslocou-se, neste ano, duas vezes a Budapeste para superintender na gravação discográfica de obras suas<sup>100</sup>.

Fernando Lopes-Graça foi condecorado com a Ordem da Amizade dos Povos, concedida pelo Soviete Supremo da ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1976, e um ano depois realizou uma série de concertos neste país. Em 1979 viajou novamente à Hungria para presenciar gravações, onde volta, em 1981, para mais gravações

---

<sup>100</sup> Dados obtidos em *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça* [Carvalho, 1989: 41].

e para assistir, como convidado do governo húngaro, às comemorações do centenário do nascimento de Béla Bartók. Foi em Moscovo que assistiu à primeira execução fora de Lisboa do *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* durante o Festival para a Paz ali realizado em 1984. Assistiu, em Cracóvia, à estreia mundial da sua obra *Em louvor da paz*, pela Orquestra da Rádio-Televisão de Cracóvia, a 9 de Dezembro de 1986<sup>101</sup>.

O Presidente da República General Ramalho Eanes condecorou-o, no início dos anos oitenta, com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada<sup>102</sup>. Em 1986, foi-lhe reconhecido um Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade de Aveiro, e pouco tempo depois foi condecorado pelo Presidente da República Mário Soares com a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique<sup>103</sup>. Para além de muitas e dispersas homenagens, foi também condecorado com a Ordem de Mérito Cultural no Dia Mundial da Música de 1988. A 27 de Novembro de 1994 faleceu na sua casa, na Parede.

Fernando Lopes-Graça deixou-nos um espólio musical imenso e diversificado; a ópera, pois nela não incluímos a cantata dramática *D. Duardos e Flérida*, foi o único género que apenas esboçou. Num longo percurso em que naturalmente experimentou diferentes linguagens, a sua música pode ser caracterizada basicamente por uma exímia condução rítmica e harmónica, por uma clara estruturação frásica e seccional, pelo rebuscado manejo temático e pela rica e criativa paleta tímbrica, resultante da aplicação das mais variadas técnicas composicionais, de alicerces tradicionais.

Num percurso de inusitada riqueza e produtividade, em que declara ter sempre muito trabalho que quer “despachar” [Sousa, 1991: 92], aplica-se o que Mário Vieira de Carvalho apelidou de “potencial comunicativo emancipatório da sua música” [1996: 37]. Numa carta a Luís Cajão<sup>104</sup>, de 20 de Junho de 1991, recolhemos mais um testemunho da sua incessante faculdade de trabalho: «Caro amigo Luís Cajão: / Recebi em devido tempo o seu novo romance “A Magia do Rosacórdio”, que li logo de seguida, e só lhe não escrevi

---

<sup>101</sup> Vide programa desta viagem à Polónia em anexo, gentilmente cedido por Filipe de Sousa.

<sup>102</sup> O ano desta condecoração aparece em vários autores como 1980. De acordo com a informação publicitada na Chancelaria das Ordens Honoríficas Portuguesas, integrada na Presidência da República, a data em referência é de 9 de Abril de 1981.

<sup>103</sup> Similarmente à nota de rodapé anterior, o ano desta condecoração aparece em vários autores como 1986. De acordo com a informação publicitada na Chancelaria das Ordens Honoríficas Portuguesas, integrada na Presidência da República, a data em referência é de 2 de Fevereiro de 1987.

<sup>104</sup> Carta gentilmente cedida pelo destinatário [vide em anexo].



há mais tempo para lhe agradecer a amável oferta e dar-lhe duas impressões sobre a obra, porque a saúde não tem estado nada boa e tarefas urgentes me ocupavam – e continuam a ocupar, ainda que à beira dos 85...» Trabalhou sempre até ao fim da sua vida, sendo a última obra musical datada de 10 de Novembro de 1993 e de 25 de Abril de 1994 (porventura início e términos de composição)<sup>105</sup>. Trata-se da 23ª peça da colectânea *Músicas festivas*, com o título *Para os oitenta anos de Álvaro Cunhal*<sup>106</sup>.

O criador afigura-se-nos como perfeccionista. Os seus manuscritos apresentam uma escrita perfeita, matematicamente lógica. Podem-se observar, nos poucos autógrafos que nos deixou, e em que se incluem por vezes mais do que duas revisões, um contínuo e evolutivo trabalho de ideias. O compositor raramente mantinha os esboços das suas ideias musicais. Aparentemente, algumas das versões anteriores à considerada final sobrevivem por conterem o carimbo do registo na *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM).

Fernando Lopes-Graça não consta na maioria das monografias sobre História da Música em geral, nem tão pouco é uma figura conhecida do panorama musical mundial, mesmo como inovador. No entanto, sempre se encontram menções, nomeadamente nas entradas enciclopédicas. A título de exemplo, Rob Barnett comenta algumas das suas obras (*História Trágico-Marítima*, *Concertinos* para Viola, Piano, e *Divertimento*, *Concerto da camera* e o *Requiem*<sup>107</sup>), afirmando que “*Lopes-Graça is one of Portugal’s foremost 20th century composers*” e o seu estilo como sendo “*Stravinskian neo-classicism (with splashes of de Falla and Bartók)*”. Entre os nomes que cita como modelos encontramos: Debussy, Janis Ivanov, Bruckner, Britten, “Milhaud jazziness”, “rise and fall of Braga Santos’ thematic material”, Schönberg, Richard Strauss, Herbert Howell, Alan Rawsthorne, Gerard Schurmann, Berkeley, Bax, Walton, Chostakovitch, Mahler, Rubbra, Pendereki e Tippett. Quanto ao Requiem, «definitely a most moving piece. But for the accidents of geography and cultural barriers this music would have secured (and may yet secure) the place held by the War Requiem. For now it stands in the unjustly quiet company of such unaccountably

---

<sup>105</sup> Como última obra independente, com a classificação de *opus* 251, segundo a catalogação do autor [*Uma homenagem...*, 1995: 100], temos *Jardim perdido*, sobre poema homónimo de Sophia de Mello Breyner Andresen, para coro *a cappella*, dedicado ao Coro de Câmara de Lisboa e por este estreado na RDP em Lisboa, a 17 de Dezembro de 1992, sob a direcção de Teresita Gutierrez.

<sup>106</sup> Curioso notar ter escrito as suas talvez derradeiras notas nesta data particular, vinte anos depois da Revolução de Abril.

<sup>107</sup> Exemplo de críticas no ciberespaço em Março de 2000 (“Classical CD Reviews-march 2000 Music on the Web (UK)” em <http://www.musicweb.f9.co.uk/music/classrev/2000/mar00/graca.htm>).

neglected masterworks as Fricker's *Vision of judgement* and Malcolm Williamson's *Mass of Chrit the King*».

Outras referências a possíveis influências encontramos na entrevista concedida por Fernando Lopes-Graça e incluída no documentário *Fernando Lopes-Graça – Compositor*, produzido por Paulo Alexandre com a equipa de realização da Videofono<sup>108</sup>. Menciona-se, sobretudo, a eleição de Debussy como referência central por oposição a esporádicas aproximações à 2ª Escola de Viena, a inequívoca vénia a Ravel, o iberismo de Falla, etc...

Segundo Paulo Alexandre, citado por Pedro Rosa Mendes [1993: 4], o documentário encomendado pela RTP «não procura defini-lo influenciado por este ou aquele compositor mas aponta pistas para de alguma maneira comportar a sua obra dentro de influências ‘shönberguianas’ e de Béla Bartók». Mendes observa que «todos [os que participaram ou que ofereceram depoimentos] apontam Fernando Lopes Graça como “um homem íntegro e um compositor moderno e importante na história da música portuguesa deste século”. Estava dito antes de o dizerem. Não se fala, entretanto, das polémicas posições políticas do compositor. Paulo Alexandre adianta que “é ele próprio que faz as únicas alusões, referindo-se às influências que recebeu do meio político prevacente na sua trajectória”».

Fernando Lopes-Graça viveu a Música com um amor dedicado, constante e fiel. Essencialmente, reconhecia-se como criador<sup>109</sup>, dentro de um espaço de reflexão cultural que admitia a pesquisa, a crítica, a intervenção, a mediação e a universalidade, no âmago do «potencial comunicativo emancipatório da sua música», como escreveu Mário Vieira de Carvalho [1996: 37]. O autor, que era também actor, não se escusava a discussões e contrastes, inclusive de temática social e política. A Música foi o meio com que transmitiu as suas mais profundas convicções de liberdade e humanidade, foi esteira de interdisciplinariedade e transversalidade, recepção e emissão, intersecção de pensamento e acção.

---

<sup>108</sup> Edição de José António Crespo e pesquisa e orientação musicológica de Bernardo Azevedo Gomes.

<sup>109</sup> Segundo vários testemunhos, como o já citado, de Leonor Lains, para Fernando Lopes-Graça, a sua principal vocação seria a de compositor.

## **CAPÍTULO II**

### **GRAÇA(S) AO PIANO**

**(o piano na vida e obra de Fernando Lopes-Graça)**

## GRAÇA(S) AO PIANO

(o piano na vida e obra de Fernando Lopes-Graça)

*Ainda criança, entabulou uma viagem ao mundo das teclas que nunca teria fim. Era o piano o instrumento com que maioritariamente comunicava. Era o piano o meio com que transmitia o seu mais íntimo ser.*

Fernando Lopes-Graça<sup>1</sup> iniciara as suas “graças” musicais no velho piano que os seus pais receberam, juntamente com a restante mobília, quando compraram o futuro Hotel Nabão. Apesar de algumas “desgraças” nos atrapalhados primeiros abraços à musa Euterpe, as suas professoras de Tomar, D. Maria da Imaculada e D. Rita Ramos Lopes, incentivaram o petiz a continuar os estudos musicais. O seu rumo de músico profissional estaria traçado quando se inscreveu, em 1923, no Conservatório Nacional de Música. Aqui terminou o Curso Superior de Piano a 8 de Julho de 1927, com dezanove valores, sendo aluno de Adriano Mereia, e frequentou ainda, durante três anos lectivos, a classe de “Virtuosidade de Piano” de Viana da Mota.

Uma amiga de infância, Maria José, relatou no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar [Sousa, 1991: 89] um facto passado em Tomar e que revela o cuidado e empenho que o jovem ‘Fernando’ tinha pelos seus estudos de piano. Provavelmente durante as férias do Conservatório, e «talvez por dificuldades ocasionais de piano», Fernando Lopes-Graça pediu aos pais da sua amiga Maria José para praticar no seu «modesto piano, para não interromper os seus exercícios habituais. E assim aconteceu por uma temporadita, bem curta para o que nós desejávamos, enchendo a nossa casa de sonoridades e de sincera satisfação pela sua presença. Resolvido o seu problema, de novo

---

<sup>1</sup> Para uma informação mais pormenorizada sobre a educação de Fernando Lopes-Graça, remete-se para o capítulo anterior (*Fernando Lopes-Graça: o seu tempo e o seu espaço*).

as nossas vidas se dispersaram e só por notícias indirectas íamos sabendo da sua vida agitada e laboriosa».

Um outro testemunho pode ser obtido no texto de Fernando Ferreira, também inserido no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar [Sousa, 1991: 79]: nos finais dos anos vinte, por altura da fundação de *A Acção*, «estávamos então em Lisboa a estudar, e as portas da nossa casa estavam sempre escancaradas para o receber com muito agrado e no piano de minha irmã Matilde (... o Fernando, a esse tempo, nem isso tinha apesar do seu reconhecido talento) ia ele estudar amiudamente. Era na Duque de Ávila, lembrás-te?»

Para além do seu visível crescente pendor para a Composição, o percurso de Lopes-Graça pelo Conservatório incrementou o seu talento como pianista, sendo de notar os vários concertos em que interpretou repertório seu e alheio. Seria através deste instrumento que conseguiria muitas vezes o seu único sustento<sup>2</sup>. De acordo com algumas revelações de amigos de longa data, Fernando Lopes-Graça não se inibia de tocar. Recordamos, em especial, uma experiência a nós relatada por Helena Sá e Costa: quando entrou no palacete de D. Elisa de Sousa Pedroso<sup>3</sup>, ouviu um grupo de músicos numa sala e um pianista noutra. O tipo de toque pianístico de Lopes-Graça, segundo nos atestou, era inconfundível, pelo que logo o reconheceu. Aparentemente, era usual Lopes-Graça tocar para amigos, e, nestas ocasiões, as obras que ia compondo. É-lhe reconhecido, à parte a austeridade e precisão com que impunha a prática musical, um carácter extrovertido e comunicativo. Segundo os seus próximos, gostava do convívio social com os amigos e de lhes expor as suas ideias<sup>4</sup>.

Após os anos 50/60, altura em que um maior número de pianistas aderiu à execução das suas obras, Lopes-Graça tocava em concerto sobretudo como acompanhador ou, ‘caseiramente’, no decorrer da criação musical, servia-se do piano como instrumento auxiliar. Já foi referida, no capítulo anterior, a capacidade de trabalho do pianista e compositor; podemos acrescentar que essa capacidade era posta em prática com rigor e disciplina. Maioritariamente, Lopes-Graça fruía das longas horas nocturnas. No entanto, é

---

<sup>2</sup> Lembremos a sua actividade como acompanhador no cinema, também aludida por Fernando Ferreira [Sousa, 1991: 78]: «tocou no teatro no intervalo dos filmes da Francesca Bertini (?), do Charlot, Mary Picford (?), etc, etc, a sós ou num quinteto, e ganhou asas que já não tinham espaço nos céus de Tomar».

<sup>3</sup> D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso promovia periodicamente na sua casa serões culturais, onde os músicos eram em maioria. Helena Sá e Costa e outras personalidades recordam com saudade as várias saletas onde por vezes diferentes grupos de músicos tocavam. *Vide* nota biográfica no Capítulo I.

<sup>4</sup> Musicais e outras.

conhecido, pelos que com ele privaram, que, em geral, aproveitava bem as manhãs para trabalhar<sup>5</sup>. O tempo de estudo de piano, até pela mudança de exigência técnica requerida nos diversificados concertos, cada vez em menor número, foi gradualmente sendo ocupado pela composição, onde incluímos as abundantes revisões e cópias dos manuscritos das suas obras.

Também com letras Fernando Lopes-Graça se dedicou ao piano. Para além das traduções e biografias de pianistas e compositores para piano, mencionamos dois textos fundamentais no conhecimento musical e pianístico para o século XX português<sup>6</sup>: a entrada “O piano” para a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, escrita em 1950 e publicada posteriormente na compilação de escritos esparsos que constitui o décimo sexto volume das suas *Obras literárias* [1977: 97-110], e a monografia *Pequena história da música de piano*, inserida no *Opúsculos I* [1984a: 213-293] e primeiramente publicada em 1945 dentro da colecção dos *Cadernos Culturais “Inquérito”*, dirigidos por Eduardo Salgueiro.

No primeiro destes textos [1977: 101] o autor refere que «os pianos modernos possuem uma extensão de sete oitavas, que, nos grandes modelos de concerto, é ainda acrescida de uma terceira na região aguda». Actualmente, a maioria dos pianos, quer verticais quer de cauda, possuem oitenta e oito teclas; os pianos onde Lopes-Graça trabalhou possuíam em geral uma extensão<sup>7</sup> de ‘lá’ (ou ‘Lá-1’) a ‘Lá6’. O piano de cauda que carinhosamente mantinha na sua casa da Parede, hoje no Museu da Música Portuguesa, na Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais, é disso exemplo. Este factor explica o âmbito que todas as suas obras com piano contêm.

«A fabricação dos pianos é um assunto delicado e complexo que requer grande perícia técnica» [1977: 103]. Relevantes são também as referências ao duplo escape [1977: 100-101] como «a mais importante das inovações do mecanismo do instrumento», que possibilitaria ao compositor a exploração, entre outros, de motivos com repetição rápida, e o extraordinário aperfeiçoamento dos pedais [1977: 101-103]. Verificamos, neste campo,

---

<sup>5</sup> Evocamos uma entrevista concedida ao guitarrista Piñeiro Nagy sobre Fernando Lopes-Graça, transmitida pela RDP/Antena 2 no dia 7 de Janeiro de 2006, entre as 12:00 e as 14:00 horas, e em que se cita o compositor afirmar (com algum entusiasmo) que às 9:00 horas da manhã já estava a trabalhar.

<sup>6</sup> A par dos trabalhos de Santiago Kastner, *Precursores da música pianística*, lido ao microfone da Emissora Nacional e publicado em *Arte musical*, e de Viana da Mota, *A evolução da música de piano*, texto em diferentes partes, igualmente publicado na revista citada.

<sup>7</sup> Numa outra classificação das notas poderá ser de **A**” a **a**””.

algumas limitações na descrição destes mecanismos, nomeadamente sobre o pedal ‘central’ ou também comumente chamado pedal ‘tonal’.

Ao debruçarmo-nos sobre as obras com piano de Fernando Lopes-Graça, torna-se evidente a possibilidade de exploração da riqueza tímbrica que contêm. Um dos mais importantes factores será a opção dos pianistas no tipo de utilização dos pedais, raramente explícita nos manuscritos<sup>8</sup>. A interpretação das obras poderá encontrar vias diferentes de expressão através das opções tomadas. Um exemplo poderá ser explorado no primeiro andamento da *Sonata n.º 1* para piano solo<sup>9</sup>. A melodia da voz superior é impossível de sustentar com os dedos a partir de um certo alongamento, variável conforme as mãos de cada pianista. Se o intérprete tiver optado pelo uso do pedal de sustém desde o início das frases, onde se suspendem as notas superiores com os dedos (chamado “pedal de dedos”), a progressiva extensão entre o tremolo fixo (em voz de contralto) e as notas da melodia ascendentes (em voz de soprano) será feita sem interrupção. No caso de se optar pelos dedos presos, sem o expediente do pedal de sustém, para evitar uma sonoridade completamente diferente entre as “notas que se consegue manter e as que não se consegue”, que poderia ser a interpretação pensada inicialmente pelo compositor<sup>10</sup>, podemos recorrer ao pedal tonal. Deste modo, a linha melódica mantém-se praticamente sem alterações, e as vozes secundárias prosseguem, o baixo com uma articulação destacada e o tremolo sem o excesso de mistura (resultante do afastamento dos abafadores).

Fernando Lopes-Graça compôs para piano solo, piano a quatro mãos, dois pianos, piano (como elemento solista) e orquestra, e integrou o piano em conjuntos vocais ou instrumentais<sup>11</sup>. O número total de peças para piano solo que se podem tocar individualmente, ou seja, que se apresentam num todo, como as sonatas e sonatinas ou as *Suites de In memoriam Béla Bartók*, ou que se inserem num conjunto, como o *Prelúdio, canção e dança*, *Três epitáfios*, as *Viagens na minha terra* ou as *Músicas festivas*, aproxima-se das três centenas<sup>12</sup>. Neste número incluem-se peças simples, de curta duração,

---

<sup>8</sup> A maior incidência de indicação da utilização dos pedais, sobretudo do pedal direito ou ‘de sustém’, dá-se nas primeiras composições ou nas obras didácticas, tal como com a dedilhação.

<sup>9</sup> Vide capítulo adiante.

<sup>10</sup> É esta a opção das gravações conhecidas. Para uma interpretação com o pedal tonal indicamos as gravações áudio contidas no CD-ROM que acompanha esta tese.

<sup>11</sup> Vide listagens das obras, em anexo.

<sup>12</sup> Se incluirmos as obras inutilizadas pelo autor, mas que não deixam de consistir peças válidas com versões tocáveis, chegamos ao número de 291 (duzentos e noventa e uma obras).

ou elaboradas e complexas redes criativas, como as sonatas ou as suites. A variedade de penetração e de projecção sonoras demonstram, dentro de, na sua maioria, uma concepção de raiz comum, uma imaginação e força de expressão únicas.

A técnica pianística exigida nas suas obras, sem nunca ultrapassar o possível, prova o seu profundo conhecimento deste instrumento. Com algumas excepções, Fernando Lopes-Graça tocava as obras que compunha. Podemos inclusive observar nas suas composições uma escrita original: Lopes-Graça propõe por vezes desafios pianísticos de difícil resolução. Teve grandes intérpretes<sup>13</sup>, a maior parte, curiosamente, mulheres, os quais trabalharam com afinco para que as suas obras fossem merecidamente reconhecidas. Recordamos Marie Antoinette Levêque de Freitas-Branco que, segundo a sua filha Helena, estudava durante praticamente todo o dia na preparação para o *Concerto n.º 2 para piano e orquestra*.

Poderemos também mencionar, como outro modelo, Helena Moreira de Sá e Costa, que fazia escutar as suas peças em Portugal e no estrangeiro sempre que possível e que contactava incansavelmente maestros de envergadura internacional propondo o *Concertino*, como se pode comprovar na troca epistolar com Lopes-Graça. Desta interessante correspondência<sup>14</sup>, não podemos deixar de citar alguns extractos. Numa missiva de 30 de Agosto de 1954, escrita de Zermatt (Suíça), descreve as belezas da Suíça e do ambiente do curso de Casals e agradece a Lopes-Graça pelo envio (para o Porto) do *Concertino*: «espera-me portanto uma grande surpresa no meu regresso. Mas não quero que passe mais uma hora sem lhe agradecer uma dádiva que realmente não mereço. Não tenho feito, pela vida fora, se não meras tentativas de carácter artístico, mas com o maior entusiasmo, é certo. E esse entusiasmo será o primeiro elemento com que conto para o estudo da sua obra que, com a sua ajuda – assim o espero – a levará a uma futura próxima 1ª audição - e a muitas mais. [...] Entretanto desejo-lhe umas férias bem merecidas, uma justificada compensação para os seus trabalhos e o sossego de espírito tão necessário ao Artista».

Um mês depois, escrevia do Porto, agradecendo novamente o *Concertino*: «Meu bom Amigo, [...] Agora, ao deparar com o manuscrito, senti uma nova emoção e ao tomar

---

<sup>13</sup> Vide listagem de pianistas que interpretaram obras de Fernando Lopes-Graça, em anexo.

<sup>14</sup> No arquivo do compositor, no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, contam-se cerca de quarenta e seis missivas de Helena Sá e Costa para Fernando Lopes-Graça.



contacto com a obra tão fortemente impregnada da Personalidade do seu Autor (– no que se refere à feição pianística, muito do meu gosto também!), aviva-se-me o desejo de lhe pedir conselhos, uma vez o “Concertino” seriamente trabalhado. [...] Incluo a carta da M.me Re [?] Koster que me falou de si em Zermatt e tem muita pena de não poder cantar em portuguez [sic] as suas peças. Falei-lhe das suas belas melodias com texto inglês e pediu-me lhe comunicasse a alegria que teria em as cantar».

Multiplicam-se outros exemplos da sua disposição para divulgar o mestre, como na carta de Madrid, de 30 de Dezembro de 1955, em que comunica que o «Director dos “Cantares de Madrid” ousa esperar, encantadíssimo, que lhe mande algumas das suas obras para Coro [misto] - se possível», ou numa de Paris, de 11 de Março de 1956: «Apenas duas linhas, para lhe dizer que tive muito gosto em tocar o “Preâmbulo Jovial” na Radiodifusão [em Paris]. [...] Já poderemos ter o prazer de tocar em “Sonata” obras suas? Espero bem que sim!». Ou ainda, num cartão enviado do Porto a 14 de Janeiro de 1956, «conforme lhe disse em tempos, julgo ter oportunidade de procurar alguém em Paris. Sempre quererá ter a gentileza de me enviar uma carta para um Maestro em quem me falou – creio que da Rádio (– mas não o Capdevielle) – a quem eu mostrarei o “Concertino”? No dia 19 de Outubro deu a Radiodifusão, no programa nacional de Paris, o seu “Preâmbulo” num concerto gravado por mim na primavera». Com a resposta seguinte, de 27 de Dezembro:

«Meu bom Amigo / Já de regresso, venho agradecer-lhe muito sinceramente a gentileza de ter-me enviado a carta para o Maestro Bruck - e dar-lhe conta da minha “démarche”. Fui bater-lhe à porta, mas estava ele na Checoslováquia. Deixei a partitura do Concertino com a sua carta e duas palavras minhas, dizendo-lhe que na primavera iria a Paris – e nessa ocasião recolheria a Partitura. Oxalá se consiga o meu intento: tocar com uma boa orquestra o Concertino! Outro assunto: estive em casa de Fischer, que acaba de publicar na “Insel Verlag” um livro sobre as 32 Sonatas. Mostrou-me Traduções de outros trabalhos em várias línguas, até em japonês [sic]. Sei que lhe seria muito agradável ver o livro traduzido em Portuguez [sic]. E eu penso: ninguém mais indicado do que o meu ilustre Amigo. Sorri-lhe a ideia? Acha viável encontrar um Editor? Eu não sou entendida no assunto, desculpe-me “desfechar-lhe” estas perguntas assim, mas suponho que não será impossível realizar este lindo projecto – que lhe parece?»

As provas do interesse de Helena Sá e Costa são inúmeras: «Tive o prazer de escolher o seu “Preâmbulo Jovial” como uma das peças obrigatórias do Concurso da

Juventude Musical do Porto. Suponho que ainda não estará publicado. Sendo assim, autoriza que os concorrentes copiem pela cópia que eu possuo?», escrevia do Porto. Também se denota o empenho em ser escutada e trabalhar as obras com o compositor: do Porto, a 1 de Março de 1958, escrevia que estava «encantada com a possibilidade de o aplaudir. E terá uns minutos para ouvir o Concertino e me dar os seus conselhos? Quererá telefonar-me? E então falaremos sobre a “nossa” data.»

De Paris, a 28 de Fevereiro de 1962 escreveu que «ao chegar hoje de Bruxelas, onde toquei com a Nacional, recebo a sua carta devolvida do Porto. Pode adivinhar a minha alegria ao ver aproximar-se a data da estreia do Concertino! E calculará certamente o empenho que tenho em que os ensaios se façam com todo o sossego. Espero... confio... Já recomendei muito, muito, que tudo esteja bem preparado e previsto. Obrigada pelas correcções que houve por bem enviar-me» sobre o *Concertino*, em relação ao qual também escreveu a 15 de Abril, do Porto, desejando as melhores de saúde a Lopes-Graça «e – porque não? – a perspectiva da estreia do “Concertino” ajudem à cura total que para si exigimos. Vamos ter muito trabalho, meu bom Amigo, mas um belo e [grato] trabalho. Conto com as suas ajudas nos ensaios.» Nesta carta propõe um encontro «para as primeiras impressões sobre o “Concertino”» na Valentim de Carvalho. Numa carta diversa, notamos ainda outra diligência: «O Maestro Freitas Branco já lhe falou no “Concertino”? Falei-lhe na obra – com aquele calor natural – que vai aumentando cada vez mais que passa...»

O entusiasmo permanece, agora relativo aos *Vinte e quatro prelúdios*:

«É um deleite para o entendimento, para os olhos, para os dedos, para os ouvidos – estudar os seus Prelúdios. Vislumbro muita coisa que só depois de aturado trabalho começará a estruturar-se e a render. Estou apressada em dar [prática/plástica?] à obra, em apresentá-la a ouvintes interessados e compreensivos quanto antes, mas a prudência manda-me trabalhá-la o mais ajuizadamente possível, em detalhe, com serenidade e cabeça. E fico desejosa de saber as suas ideias e conhecer os seus conselhos. A 4 de Março é a Audição, não é? À volta de 14 de Fevereiro suponho ir a Lisboa e espero esteja aí e me ature... um pouco. Que riqueza, que vivacidade, que obra tão completa, atraente e tentadora para um pianista desejoso de ir cada vez mais “escolhendo” e, embora pareça paradoxal, “diminuir” o repertório, no sentido, claro, da qualidade. Um muito obrigada fervoroso pela sua delicadeza, pela amizade da dedicatória e pela confiança – um belo sentimento entre amigos e músicos» [Carta escrita do Porto a 4 de Janeiro de 1965].

Ainda sobre o ensejo de consultar Lopes-Graça sobre a sua obra, perguntou, numa carta do Porto, de 25 de Março de 1971, se se podiam reunir no dia 4 de Abril de 1971 na casa do vizinho de Lopes-Graça, Francisco de Brito e Cunha: «Ele tem imenso interesse em o ter lá – finalmente – e eu ousou pedir-lhe que dê uns passozinhos até à casa pegada. Não vou levar muitos Prelúdios, só poucos, a ver se os posso pôr mais direitos». Uns meses antes [Porto, “16 à noite” de Janeiro de 1971, respondida a 21 do mesmo mês], recebera um convite de Lopes-Graça:

«Meu bom Amigo / Que alegria receber a sua carta – e com semelhante proposta! Precisamente hoje regressei de Madrid, onde, na Rádio, toquei 2 dos seus Natais. Ora eu vou de novo à América em Fevereiro, mas na volta, podia “atirar-me” aos Prelúdios. O meu Amigo, melhor do que ninguém, calculará o tempo de que necessito para os rever minuciosamente. Acha que os editores esperam o prazo desejável? Eu espero que sim! Mas gostaria de saber quando contam que seja a data máxima, Maio?? Aguardo as suas boas notícias. Uma pergunta: calcula já quantos dias serão precisos para a gravação? Com todo o júbilo e grande expectativa, saúda-o a sempre grata e grande admiradora, Helena C.».

Aproveitamos também a correspondência de Helena Sá e Costa para referir uma condicionante dos manuscritos, mormente para piano. A caligrafia, aplicável ao verbo e ao som, de Lopes-Graça, em geral cuidada e meticulosa, era em tamanho relativamente reduzido. A ausência da publicação da grande maioria das suas obras remetia os intérpretes interessados para os manuscritos de decifração por vezes difícil, e seguramente, em termos ópticos, cansativa<sup>15</sup>. Numa carta datada de 19 de Março de 1965, Helena Sá e Costa responde a Lopes-Graça que «assim até posso descansar um pouco a minha vista, ultimamente diminuída pelo esforço de tantas obras novas» e aproveita para adiantar que «a minha aluna M.<sup>a</sup> da Glória Esteves gostaria de tocar o n. 20. Acha que lhe posso emprestar a obra – ou não?».

Comum a todos os pianistas que privaram com Fernando Lopes-Graça, foi a presença, sempre que possível, do compositor quando tocavam obras suas, tanto nos ensaios como nos concertos ou gravações. Parafraseando João Paes, as suas criações eram os seus filhos; Lopes-Graça era uma pessoa responsável e sabia que o seu dever primeiro

---

<sup>15</sup> Chamamos a atenção para a distância entre a estante do piano e os intérpretes, diferente de uma leitura corrente (com o material na mão ou numa mesa).

era cuidar da sua Arte. Todos os pianistas receberam indicações do compositor, uns mais outros menos, ou por vezes era a este que eram feitas propostas de alterações, que o compositor aceitava ou não<sup>16</sup>.

Como o nome indica, Fernando Lopes-Graça compôs *Paris, 1937* neste local e data, uma obra para piano a quatro mãos revista em 1968 e estreada pelo autor e seu amigo Louis Sagner na Rádio Televisão Portuguesa, a 26 de Junho deste ano. O terceiro caderno de *Melodias rústicas portuguesas* foi também composto, em 1979, para este tipo de agrupamento. Para dois pianos, existe uma transcrição da versão original de *Prelúdio, cena e dança*, sendo o *Prelúdio* e a *Dança* de 1959 e a *Cena* de 1973. Existe ainda para dois pianos, agora em versão incompleta, a primeira instrumentação de *La fièvre du temps*, estreada por Lopes-Graça e outro/a pianista em 25 de Maio de 1938, no Teatro *Pigalle*, em Paris, obra que *circa* de 1940 foi orquestrada para um conjunto instrumental sem piano.

Resumem-se a quatro as obras que compôs para piano (como solista) e orquestra: os dois *Concertos para piano e orquestra*, de 1940<sup>17</sup> e de 1942<sup>18</sup> (este revisto em 1952 e 1971), o *Concertino para piano, cordas, metais e percussão*<sup>19</sup>, composto entre 1952 e 1954, e a *Fantasia*<sup>20</sup> de 1974. Lopes-Graça integrou o piano em orquestra sinfónica em três das suas obras: *Prelúdio, pastoral e dança*, de [1929-]1931 (obra reinstrumentada em 1937), *Canto de amor e de morte*<sup>21</sup>, de 1962, e *Viagens na minha terra*<sup>22</sup>, de 1969.

As obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano são em largo número, destacando-se sobretudo para voz e piano. O *Introito aos “Pobres” de Raul Brandão* é o único exemplar para declamação e piano. Os outros agrupamentos são para contralto, tenor e baixo, com piano *ad libitum* (*Sete líricas de Fernando Pessoa*), para violino e piano

---

<sup>16</sup> Recordamos, como exemplo, as comutações de ideias tidas com Maria da Graça Amado da Cunha, em que a pianista expunha as suas ideias interpretativas (testemunho da própria).

<sup>17</sup> *Concerto n.º 1 para piano e orquestra*, dedicado a Viana da Mota e estreado por Leopoldo Querol em 1941.

<sup>18</sup> *Concerto n.º 2 para piano e orquestra*, dedicado a Marie Antoinette Levêque de Freitas Branco e por esta pianista estreado em 1953.

<sup>19</sup> Obra dedicada Helena Moreira de Sá e Costa, cuja primeira audição se deu a 25 de Maio de 1962 (rectificação da data constante no Catálogo [Cascudo, 1997]).

<sup>20</sup> Esta *Fantasia*, para piano e pequena orquestra, é inspirada sobre um canto religioso da Beira Baixa. Foi estreada pelo compositor na Covilhã a 27 de Março de 1975.

<sup>21</sup> Orquestração do original para piano solo. Existe também uma versão para conjunto de câmara, citada abaixo.

<sup>22</sup> Orquestração das homónimas dezanove melodias tradicionais para piano solo, agrupadas em duas suites, como se apresentaram na versão original.

(duas *Sonatinas*, *Prelúdio, capricho e galope*, *Trois pièces*, *Pequeno tríptico*, *Quatro miniaturas* e *Adagio doloroso e fantasia*), para viola d'arco e piano (*Quatro peças em suite*), para violoncelo e piano (*Três canções populares portuguesas*, *Página esquecida* e *Adagio ed alla danza*), para flauta e piano (*Andante e allegro*), quatro obras para vozes e acompanhamento de piano (*As cançõezinhas da Tila*, *Canções heróicas*, *Marchas, danças e canções* e *Presente de Natal para as crianças*), três obras para voz solista e conjunto instrumental com piano (*Duas canções de Fernando Pessoa*, *Nove cantigas de amigo* e *Seis cantos sefardins*), um quinteto com piano (uma das versões do *Canto de amor e de morte*), quarteto com violino, viola d'arco, violoncelo e piano (*Quarteto [com piano]*), e duas obras para oboé, viola d'arco, contrabaixo e piano (*Sete apotegmas* e *Geórgicas*).

Tendo em consideração o dilatado tempo em que leccionou, podemos considerar que as obras para piano solo com características especialmente didácticas se resumem a cinco: duas colectâneas, *Álbum do jovem pianista* e a *Música de piano para crianças*, o conjunto de *Oito suites progressivas para piano – In memoriam Béla Bartók* e as *Duas sonatinas recuperadas*. Observamos particularidades na escrita pianística do compositor e apontamos vários aspectos didácticos destas obras, com especial destaque para o *Álbum do jovem pianista*.

As *Duas sonatinas recuperadas* são pequenas obras-primas acessíveis a pianistas com uma técnica média, mas contêm algumas exigências que as afastam de um alcance “fácil”. São as únicas obras deste género<sup>23</sup> (sonata em menor dimensão) para piano solo<sup>24</sup> compostas por Fernando Lopes-Graça, e intitulam-se *recuperadas* devido ao autor ter reutilizado, em 1960, material já composto nos finais dos anos 30 e princípios dos 40<sup>25</sup>. Cada sonatina possui três andamentos num formato rápido-lento-rápido. São obras relativamente curtas e sem a dificuldade de nível técnico exigida nas suas sonatas<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Para maior extensão sobre o género (e a forma) sonata ou sonatina, vide capítulo seguinte.

<sup>24</sup> Fernando Lopes-Graça compôs também uma *Sonatina* para guitarra solo (1974) e duas sonatinas para violino e piano (1931/1951/1963 e 1931/1970/1971).

<sup>25</sup> As referências às datas do início de composição destas obras, constantes no manuscrito original, são de 193? para a primeira sonatina e de 194? para a segunda; as características inerentes a cada uma delas, nomeadamente a relação motívica com a *Sonata n.º 2*, apontam-nos o princípio da sua gestação para os finais da década de trinta. Tendo em conta que as sonatinas para violino e piano foram compostas em 1931, não será de excluir a possibilidade de as sonatinas para piano solo terem também tido uma primeira concepção na mesma época.

<sup>26</sup> As *Duas sonatinas recuperadas* são objecto de estudo mais detalhado na Parte-II deste trabalho.

A *Música de piano para as crianças*<sup>27</sup> é o único conjunto de peças compostas por Fernando Lopes-Graça especificamente para intérpretes com um grau elementar de piano. A sua concepção iniciou-se em 1968<sup>28</sup>, data em que já mantinha uma ligação, aliás sempre profunda, com a Academia de Amadores de Música de Lisboa, e depois de uma larga experiência pedagógica como professor de piano. A versão final de *Música de piano para as crianças*, com vinte e oito pequenas peças, foi publicada pela editora Musicoteca<sup>29</sup> em 1999, com a revisão do pianista Álvaro Teixeira Lopes.

As vinte e oito obras que constituem a *Música de piano para as crianças* (LG 147) são variadas em carácter e duração, desde o *Estudo n. 4* com 17 compassos (49 tempos), *Um bocadinho triste* com 26 compassos (52 tempos) ou a *Simples canção* com 12 compassos (56 tempos), à *Tocata* com 57 compassos (134 tempos), ocupando no total vinte e sete páginas. Apesar de não possuírem as complexidades rítmicas típicas da maioria das obras de Fernando Lopes-Graça, estas peças expõem dificuldades técnicas e de interpretação não necessariamente acessíveis a quem se situa num patamar de execução pianística elementar. No entanto, os desafios propostos não deixam de ser possíveis, requerendo o acompanhamento atento dos professores que neles embarcam os seus alunos. No conjunto, é uma obra que merece ser explorada, como um relance a um passado menos alegre do que triste, de traçado marcadamente pessoal e íntimo a Lopes-Graça.

O volume de cento e quinze páginas<sup>30</sup> que constitui a colectânea *In memoriam Béla Bartók / Oito suites progressivas para piano*<sup>31</sup>, possui também uma índole didáctica pois, tal como o nome indica, e na esteira do *Microcosmos* de Béla Bartók, as suites estão organizadas por ordem crescente de dificuldade. Este compêndio foi elaborado em três séries que se estenderam de 1960 a 1975; a primeira envolvia um conjunto de seis suites, a segunda uma sétima suite e a última a oitava suite<sup>32</sup>. O próprio compositor terá tocado a

---

<sup>27</sup> Vide quadro das peças que constituem a *Música de piano para as crianças* em anexo.

<sup>28</sup> O autor apontou, numa das listagens das suas obras, as datas de 1968 e de 1976, sendo esta possivelmente relacionada com a última revisão.

<sup>29</sup> A falência deu-se cerca de dois anos depois.

<sup>30</sup> Referimo-nos a um formato de 33x24cm.

<sup>31</sup> Vide quadro das suites em anexo.

<sup>32</sup> De acordo com o material existente no Museu da Música Portuguesa, Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais: exemplares NI-362 e 363 para as seis suites, NI-361 para as sete suites e NI-360 com a versão definitiva.

*Suite I* em data incerta e tocou também, em primeira audição, as *Suites II* (1964), *IV* (1971), *V* (1963), *VI* (1964) e *VII* (1971)<sup>33</sup>.

Fernando Lopes-Graça apontou a duração que atribuiu a cada andamento, ou peça, de cada suite, com excepção da última (peça número 7, *Tributo*, da *Suite VIII*). Cada suite possui um número e tipos de peças diferentes. A terceira suite possui oito peças, enquanto que a quarta, a quinta e a sexta possuem seis e a primeira, a segunda, a sétima e a oitava possuem sete peças, com os conjuntos a durarem desde, aproximadamente, os sete minutos da primeira até aos quinze minutos da oitava. Lopes-Graça reafirmou, em 1994, o tempo de cerca de uma hora e meia para a totalidade do *In memoriam*, «sem contar os intervalos», quando respondeu à sugestão de Manuel Dias da Fonseca de se executar a integral das suites [*Uma homenagem...*, 1995: 18], provavelmente com base na duração que o próprio autor indicara na versão definitiva. Nas gravações que se conhecem das *Suites V* e *VI* tocadas por Lopes-Graça<sup>34</sup>, a duração de cada peça, em comparação com a indicação do próprio, não é exacta<sup>35</sup> mas aproximada (a duração total da *Suite V* na gravação é de 10'45'' e na partitura de 11'00'', enquanto que a da *Suite VI* na gravação é de 11'24'' e na partitura de 12'05'').

Os nomes de cada peça são diversificados e, salvo algumas excepções, como o *Prelúdio*, repetido em seis suites (na quarta substituído por uma *Fantasia* e na oitava por um *Pórtico*), de formas não muito tradicionais. Convidado a comentar sobre as obras a executar na homenagem que dedicaram a Lopes-Graça na Câmara Municipal de Matosinhos, Filipe de Sousa descreveu os diferentes tipos escolhidos pelo autor deste conjunto heterogéneo [*Uma homenagem...*, 1995: 20]: «As 54 peças que perfazem o *In Memoriam* representam um leque extenso de formas evocativas da suite clássica (prelúdio, fantasia, ária); de formas de inspiração litúrgica (salmo, cânone, tento, vespéral, loa); de formas antigas gregas (treno, coreia, epicédio); de formas do piano romântico (intermezzo, noveleta, barcarola, capricho, nocturno, serenata); e de formas de origem popular (arrollo, dança campestre, farândola, vilão, pastoral)». Restam ainda outras imaginativas

---

<sup>33</sup> A *Suite VIII* foi estreada por Olga Prats no Teatro S. Luiz, em Lisboa, a 4 de Dezembro de 1976 [CASCUDO, 1997: XIV/142]. Desconhecemos as datas de estreia das *Suite I* e da *Suite III*. A integral do *In memoriam Béla Bartók* só foi concretizada no primeiro aniversário da morte do autor, por diversos pianistas, por iniciativa de Manuel Dias da Fonseca, através da Câmara Municipal de Matosinhos [*Uma homenagem...*, 1995].

<sup>34</sup> Há referências à execução da *Suite II* na Emissora Nacional, mas não se conhecem os registos sonoros.

<sup>35</sup> Algumas peças são mais longas outras mais curtas.

configurações, como o *Idílio*, a *Valsa maluca*, a *Endecha*, o *Contarelo*, a *Bucólica*, o *Rondinho*, o *Préstito fúnebre* e as *Encantações*.

Fernando Lopes-Graça iniciou a composição do *Álbum do jovem pianista* meses antes de lhe cassarem o diploma de professor do ensino artístico particular por ordem ministerial (Março de 1954), o que o impediria, durante um tempo, de continuar a leccionar na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, onde, conjuntamente com Tomás Borba, tinha sido, inclusivamente, director artístico<sup>36</sup>. O *Álbum do jovem pianista*<sup>37</sup> foi elaborado em dois períodos, 1953 e 1963-1964 (1963 nas duas listagens<sup>38</sup> e 1964 na edição da Novello). As primeiras obras foram registadas na SACEM em 17 de Dezembro de 1954 e a segunda versão em 5 de Maio de 1965, possuindo, esta versão final, uma ordem diversa, um acréscimo de oito peças e a exclusão do *Fandango*.

Do extenso número de obras para piano solo de Lopes-Graça, em vida do compositor só foram publicados dois volumes: uma edição da Novello de Londres em 1969, e outra feita em Moscovo em 1979 com o 2º Caderno das *Melodias rústicas portuguesas* e com a *Sonatina recuperada n. 2*. Este lapso editorial é notório no conjunto da obra de Lopes-Graça, explicando em parte a falta de divulgação, em termos mundiais e mesmo no seu país, deste como de muitos compositores nacionais, sobretudo anteriores ao século XXI.

A edição da Novello apresenta a tradução dos títulos portugueses para inglês e as indicações originalmente em português foram traduzidas para italiano, obedecendo a uma leitura internacional e a uma consistência na linguagem utilizada ao longo das obras. Em termos gráficos possui uma apresentação simples, clara e cuidada. Como comparação, a edição russa é também clara, mas talvez menos cuidada.

Quanto à primeira audição, aparecem três datas diferentes que correspondem todas, pensamos nós, não à primeira audição propriamente dita, mas sim à única gravação da *Bailata* e das peças acrescentadas na segunda versão, feita com o próprio autor ao piano. Na realidade, Lopes-Graça tocou a primeira versão no Conservatório de Música do Porto

---

<sup>36</sup> De 1944 a 1950. Só retomaria as suas funções como director artístico da Academia de Amadores de Música em 1973.

<sup>37</sup> Vide quadro das peças, em anexo, com a correspondência entre a numeração primitiva e a versão final.

<sup>38</sup> Referimo-nos à última listagem feita pelo compositor, em 1994, com a colaboração de Romeu Pinto da Silva [*Uma homenagem...*, 1995: 96], e ao *Catálogo do espólio musical* elaborado por Teresa Cascudo, relativo ao acervo existente no Museu da Música Portuguesa, em Cascais [CASCUDO, 1997: XIV/138].



em 1953, como está escrito na edição da Novello. Sobre a gravação do autor, a versão mais antiga é a dos arquivos da própria RDP, em que está registada com a data de 2 de Julho de 1965; 6 de Agosto 1965 aparece como a data de transmissão da gravação no disco compacto produzido por Dulce Cabrita através da *ASA-Art and Technology*; e no catálogo das obras do autor [CASCUDO, 1997: XIV/138] está 6 de Dezembro de 1965. Inclino-me para a primeira data, de 2 de Julho de 1965 [P-Lr: DT5690], e se os dados nos arquivos da RDP estão correctos, não houve mais gravações pelo autor. A 28 de Junho de 1971 Olga Prats gravou, também para a RDP, sete peças do primeiro período, mas só no ano 2000 é que gravou a integral do *Álbum* para um disco compacto que foi lançado em 2001. Os lapsos de tempo entre as gravações explicam-se pela vontade que o autor demonstrava em fazer ele mesmo a gravação da integral, o que não chegou a ser concretizado, como nos contou Olga Prats.

O autor escreveu no autógrafo, repetido na capa da publicação da Novello, que o *Álbum do jovem pianista* consiste em «21 pécinhas [sic] de pequena e média dificuldade», na sua maioria pequenas. Em termos de duração, estas peças oscilam entre 0'50" e 2'05", de acordo com a indicação do autor<sup>39</sup>. Em termos editoriais ocupam: nove peças >> uma página, dez peças >> duas páginas e duas peças >> três páginas. As peças não se encontram em ordem progressiva de dificuldade.

Como o próprio compositor explicou numa pequena nota introdutória (Lopes-Graça, 1969: p. 1), «Este [*Álbum*] não é intencionado como um trabalho educativo, apesar de estar escrito numa linguagem musical mais simples do que nas minhas outras obras para o instrumento. Não contém referências directas a temas populares portugueses, se bem que não está inteiramente divorciada desse espírito. Espero que agrade a pianistas de todas as idades».

Aqui indagamos sobre a abrangência etária: para todos, ou para jovens? Os títulos são bastante sugestivos; entre uns neutrais como *Prelúdio*, *Folha de álbum*, ou *Melodia distante* temos *Acalanto*, *Exercício de harmonia*, *Cantiga de roda* ou *As terceirinhas do Padre Inácio*. É com certeza para todos, com um certo espírito jovem.

---

<sup>39</sup> Na gravação feita por Olga Prats em 1971, a duração das sete peças tocadas é aproximada à indicada pelo autor, excepto *As terceirinhas do Padre Inácio*, que dos apontados 2'05" gravou-se 1'51", e o *Passo trocado*, que de 1'15" gravou-se 1'06".

Questionamos também o facto de não ser “intencionado como um trabalho educativo”:

- Cada peça possui técnicas pianísticas específicas.
- As peças são de curta duração, o que não cansa o pianista menos habituado e concentra os objectivos em estudo.
- Caracteristicamente, Lopes-Graça é muito meticoloso nas suas indicações como articulação, agógica, dinâmica, etc... Mas, contrariamente à maior parte das suas obras para piano, nestas o compositor escreve indicações (didácticas) indiscutivelmente para um pianista não avançado, como sendo: a colocação de pedal (com os diferentes movimentos de pé, em técnica simples) [números 2 e 4; *Una/Tre corde*: n.º 5 cc. 10, 13 e 24] e a dedilhação [números 2 e 5].
- Há uma ausência das dificuldades presentes nas suas obras mais complexas, como: oitavas, nonas e décimas com notas intermédias.
- A posição das mãos é confortável. A maior parte das peças tem um âmbito geral restrito (ou por secções).
- As mãos estão geralmente equidistantes.
- Não há muitos saltos (intervalos que excedem o tamanho da mão, sempre relativo), sendo preparados e com tempo, permitindo segurança [n.º 7, último, ou n.º 11, primeiros].
- Coloca certas notas mais difíceis entre parêntesis tendo em conta a extensão da mão ou a dificuldade inatingível pelas mãos dos pianistas mais jovens [n.º 11, c.58; n.º 4, cc.35 e 37].

Concluimos que a sua intenção não é talvez necessária e originalmente educativa, mas que preenche todos os requisitos normais de obras deste tipo. O que nos parece ser o intuito do compositor ao escrever a citada nota é alertar o leitor ou intérprete para um olhar sobre as obras como criações artísticas e não como simples objecto de estudo, e por isso sem as tabulações próprias de um academismo por vez seco ou estéril.

Como exemplo da recepção destas peças no meio pianístico português, citamos uma carta datada de 23 de Outubro de 1969, em que, do Porto, Helena Sá e Costa escreveu ao compositor lamentando um desencontro no Estoril, em que foi com o Joaquim Rodrigo

que «gostaria muito de estar consigo», e em que se salienta um agradecimento pela oferta do Álbum [para os Jovens],

«precioso, [...] ao mesmo tempo que me felicito e felicito os jovens – e todos os jovens de espírito, mesmo que o não sejam já na idade – por mais esta contribuição sua, agora em letra de forma ou, melhor – em pauta impressa. Qual será a tecla que o meu caro Amigo ainda não tocou? Esta, a da “meia-dificuldade”, a do pensamento no jovem, é importantíssima. Como sabe, procurei reunir naquilo a que chamei “Antologia Contemporânea Infantil” muito do que se tem escrito de válido. Está agora enriquecida a colecção - e de que maneira! Muito e muito obrigada por se ter lembrado de mim».

Não podemos deixar de notar que não se conhecem alunos do compositor (da disciplina de Piano) que tenham seguido a carreira pianística. Fernando Lopes-Graça terá tido um maior número de alunos de Composição que se assumiram profissionalmente nesta área. Citamos Sérgio Azevedo [1998: 35]:

«Também entre alguns compositores nascidos nos inícios do século se denota uma viragem, embora não tão radical como a evolução posterior [de Filipe Pires e Maria de Lurdes Martins], no sentido de uma radicalização de linguagem, embora mantendo sempre as características mais essenciais e profundas da mesma (Fernando Lopes-Graça e Cláudio Carneyro, que chegam a ensaiar um expressionismo de raiz germânica juntamente com um pensamento derivado do dodecafonismo em obras do primeiro como o *Canto de amor e de morte*, *14 Anotações* ou a cantata *Dom Duardos e Flérída* [...] ou ainda Joly Braga Santos [...]). Essa abertura de espírito permitiu-lhes ainda serem professores válidos para alguns dos compositores das novíssimas gerações (Lopes-Graça foi professor de Álvaro Cassuto, Emanuel Nunes e Sérgio Azevedo [...])».

Nem todos os candidatos aos ensinamentos do compositor terão tido essa oportunidade. José Soares, músico da Academia de Música de Tomar, professor do Conservatório de Música de Coimbra e Regente-Titular do Coro da Força Aérea, relata-nos, na revista em homenagem a este tomarense [Sousa, 1991: 69]: «Como músico profissional, ao serviço da Força Aérea, procurei F. Lopes Graça para dele receber aulas particulares de harmonia e contraponto. A resposta que recebi do mestre foi acutilante: – “Olhe, isso não se ensina, nasce connosco.” É claro que na altura não refutei a afirmação,

talvez porque a resposta mais correcta tivesse sido: –Olha, meu rapaz, tenho muita pena mas não tenho tempo para isso».

Encontramos uma descrição do processo pedagógico de Fernando Lopes-Graça no livro *As torrentes da memória* de Luís Cajão, o qual estudara piano em criança e que, «mais tarde, com Fernando Lopes-Graça, viria a embrenhar-me na Harmonia, no Contraponto, na Fuga, a tentear, enfim, os meandros por vezes nada celestiais da Composição» [1979: 94], e que lembra [1979: 22-23]:

«Didacticamente, verificava-se por vezes com Fernando Lopes-Graça esta circunstância de certo modo curiosa: a de um professor tanto poder falhar por carência de cultura como por excesso dela. Neste caso – e caso típico – tratava-se, como é óbvio, de excesso e não de carência. Eu explico-me: começava, por exemplo, Lopes-Graça a ensinar o que era um acorde perfeito: duas terceiras sobrepostas, e tal e coisa. “E se lhe acrescentarmos mais outra, que se obtém?” E o curso: “Um acorde de sétima.” “Muito bem. E mais outra ainda?” “Um acorde de nona.” “Um acorde de nona. Perfeito.” Sentava-se ao piano. Daí a pouco chegava à bitonalidade. E, depois, ao dodecafonismo e à música serial. Tocava um excerto de Schönberg, explanava-se em teorias fascinantes, pois fora de dúvida, o pior é que os alunos, há muito perdido o pé, saíam de lá mais ignorantes do que haviam entrado: às aranhas, em suma. E se um ou outro – e era este o meu caso – tocava piano, lia tratados e frequentava concertos, e podia por conseguinte acompanhar, ainda que às apalpadelas, o mestre, a maior parte, no entanto, submergia-se naquele mar de cultura. Lopes-Graça esquecia-se que tratava com iniciados e numa Academia simpaticamente chamada “dos Amadores de Música”»

É também da autoria de Luís Cajão uma experiência e testemunho sobre Lopes-Graça assaz raro: Manuel da Costa Monsanto, bisavô de Luís Cajão, e que fora fundador e regente de uma banda filarmónica em Manteigas, tinha um «engenho musical que viria, segundo as leis vitais da Genética, a reviver em alguns dos seus descendentes. Destes, pelo menos um – João da Costa Monsanto, 2º Prémio da Juventude Musical Portuguesa e ao presente radicado no Canadá – teria por certo logrado uma esplêndida carreira de pianista, se Londres e os verdes anos não houvessem desbaratado nele uma tão decidida e admirável vocação. Dizia-me certa vez Fernando Lopes-Graça: “O Monsanto foi o único verdadeiro talento que eu como professor encontrei.”» [1979: 73-74].

Durante largos anos, Fernando Lopes-Graça participava activamente como pianista<sup>40</sup>. A sua mão possuía uma chave grande e dedos relativamente curtos e fortes<sup>41</sup>; um tipo de mão<sup>42</sup> habitualmente considerado como apropriada para a execução pianística, e que facilitaria inclusive acordes complexos, de décimas com notas intermédias, por exemplo, tão típico nas obras do compositor. Lopes-Graça executava tanto obras suas como obras de outros autores, como podemos verificar nos programas executados através da *Sonata*, na Academia, através da Juventude Musical Portuguesa, entre outras instituições<sup>43</sup>.

A maioria das críticas publicadas sobre os concertos executados por Lopes-Graça é positiva. Em o jornal *O Século* de 13 de Outubro de 1950, um artigo não assinado refere que a interpretação de Lopes-Graça foi «com a costumada segurança e uma compreensão admirável das obras». Citemos outros exemplos: a propósito de um concerto em que Lopes-Graça acompanhou Silva Pereira e Olga Violante, que substituiu Marina Gabriel (ausente por doença) e que incluía obras do compositor, João de Freitas Branco escreveu, em *O Século* de 20 de Dezembro de 1944:

«As interpretações foram, como era de esperar, excelentes, tornando-se difíceis quaisquer referências especiais. Não perdemos, porém, a oportunidade de mencionar a notabilíssima interpretação de uma sonata de Bach, por Silva Pereira, os belos «lieder» de Fernando Lopes Graça, sobre sonetos de Camões, que o público obrigou a bisar e que deram a Olga Violante ensejo de demonstrar mais uma vez a sua escola e a sua fina sensibilidade, e as admiráveis execuções de Bach, Armando José Fernandes e [Ernesto Halffter], por Helena Moreira de Sá e Costa».

Ainda sobre o mesmo concerto escreveu Vítor Macedo Pinto no Diário de Notícias de 19 de Dezembro de 1944: «A canção “Inda eu era pequenina” de L[opes] Graça, aparte todo o grande interesse harmónico que, sem dúvida, possa ter, enferma, a nosso ver, dum excessivo sobrecarregamento que nos parece incompatível com a graciosa singeleza da inspirada e conhecida melodia. [e adiante...] O conjunto na Sonata de Bach pareceu-nos

---

<sup>40</sup> Acrescentar as histórias sobre ser reconhecido pelo toque; estava sempre a tocar. Ainda antes de morrer ia exemplificar ao piano.

<sup>41</sup> Vide excerto de uma fotografia em que se vêem as mãos de Lopes-Graça ao piano, em anexo.

<sup>42</sup> Relatada pelas pessoas que observaram as suas mãos, especialmente pianistas.

<sup>43</sup> Vide exemplos de programas, em anexo.

um pouco desequilibrado. Tanto Silva Pereira como Lopes Graça [ao piano] pareceram-nos não terem dispensado grande atenção ao trabalho de colaboração e de fusão que a obra requer.» Em relação ao Concerto Comemorativo do 61º aniversário da Academia, Rui Coelho escreveu no Diário de Notícias de 21 de Dezembro de 1945: «Solista de canto e também de categoria foi Marina Dewander Gabriel, que se fez ouvir, e com o maior agrado. [...] Acompanhou-a Lopes Graça, que mais uma vez revelou uma técnica pianística bastante medíocre, na verdade não à altura dos outros colaboradores e simplesmente própria de um verbalista que tem a ambição megalomaniaca de “vincar o cosmos”». Os “outros colaboradores” eram Viana da Mota e Regina Cascais.

O piano era o instrumento por excelência de Fernando Lopes-Graça, que sempre tocou e utilizou como auxiliar de composição, e ao qual dedicou uma grande parte das suas obras, desde o *opus 1, Variações sobre um tema popular português*, à *Música Festiva n.º 23, “Para os oitenta anos de Álvaro Cunhal”*, com o registo de duas datas: 10 de Novembro de 1993 e 25 de Abril de 1994<sup>44</sup>. Fernando Lopes-Graça possuía um conhecimento intrínseco do piano, não deixando de o tocar até quase ao fim da sua vida. Lembramos um episódio passado com Nuno Barroso e Jorge Ly Nicolau, em 1986, em que Fernando Lopes-Graça tocou a quatro mãos com cada um destes dois pianistas<sup>45</sup>. Jorge Ly Nicolau relatou-nos que o compositor conseguia ainda tocar, apesar da artrose que lhe lesava as mãos.

Uns anos antes, em 1981, Lopes-Graça dispôs-se a tocar para Olga Prats, no intervalo de um recital nas Caldas da Rainha<sup>46</sup>, uma das *Suites* da colectânea *In memoriam Béla Bartók*<sup>47</sup>. Terá sido esta obra uma das últimas peças que o pianista-compositor terá

---

<sup>44</sup> Vide referência no Capítulo I.

<sup>45</sup> Recordação que nos foi transmitida por Jorge Ly Nicolau, de um serão informal na casa de Nuno Barroso, dedicatário da última obra de Fernando Lopes-Graça para piano solo não inserida numa colectânea, a *Tocata, andante e fugato*, composta na Parede em 19 de Fevereiro de 1991, e estreada no Museu João de Deus, em Lisboa, a 5 de Junho de 1993, por Nuno Barroso.

<sup>46</sup> Concerto na Casa da Cultura, a 31 de Outubro de 1981, em que Olga Prats interpretou, entre outras, as *Mornas caboverdianas* (primeira audição absoluta). Neste mesmo concerto deu-se a primeira audição das *Melodias rústicas portuguesas* para piano a quatro mãos, interpretadas por Olga Prats e Fernando Lopes-Graça.

<sup>47</sup> Refira-se a fotografia do pianista-compositor ao piano, inserida na *Homenagem a Fernando Lopes-Graça*, p. 83.

gravado, neste caso no estúdio da *Magyar Radio* em Budapeste, na Hungria, por ocasião do centenário de de Béla Bartók<sup>48</sup> (1881-1945).

As posições críticas de Fernando Lopes-Graça são conhecidas pelos seus escritos e, se bem que em certas situações reservado e austero, não deixava de expor as suas ideias no seu círculo íntimo. Eis um exemplo representativo do seu modo de pensar, escrito em 1941: «Cada vez me convenço mais de que o virtuosismo é um peso morto na cultura musical contemporânea, e que o virtuoso puro, o virtuoso cem por cento, como agora se diz, é uma anomalia artística, uma espécie de ser aberrativo, que anda pelas salas de concerto a exhibir as suas “habilidades”, tal como os domadores de feras ou os equilibristas nos circos» [1978: p. 163].

Constança Capdeville escreve nas notas do disco *Obras para piano* [Olga Prats]: «Do que não há a menor dúvida é que o artista, o técnico profundamente conhecedor do seu ofício, o criador, nunca se afastam do Homem; daí a resposta para um dos principais mistérios da sua arte: música ao mesmo tempo complexa e directa, música que nunca deixa de subordinar toda e qualquer técnica a uma nítida consciência dos valores expressivos». Constança, depois de confirmar o piano como sendo um «instrumento altamente representado, e representativo, na extensa produção» do compositor, cita Jorge Peixinho, o qual considera o piano «o seu instrumento mais directo e visceral, o *medium* necessário e permanente da sua criação».

Nomeamos, como principais influências que permearam o seu caminho de criador, uma vincada tradição de música erudita em geral<sup>49</sup>, a 2ª Escola Vienense, Stravinski, Bartók, Hindemith e Honegger, sem nomear os precedentes imediatos ou afastados. Para além das características próprias de cada tipo de utilização dada ao piano, num idioma pianístico pessoal, podemos facilmente observar diferentes técnicas de composição. As obras de Lopes Graça com piano são estilisticamente variadas, e não é possível rotular a sua música, espartilhando-a. Podemos sim observá-la utilizando diferentes tipos de análise que no conjunto nos oferecem uma concepção total e profunda de cada obra.

---

<sup>48</sup> Refira-se a fotografia do pianista-compositor no estúdio de gravação, inserida na *Homenagem a Fernando Lopes-Graça*, p. 81.

<sup>49</sup> Vide dissertação de doutoramento de Teresa Cascudo [2004].

Entendemos que não se pode nem deve enclausurar ou limitar a criação de um compositor em períodos estanques e restritivos. No entanto, quer-nos parecer notar diferentes períodos nas obras ou no desenvolvimento estilístico de Lopes-Graça, como sejam:

1. Período académico
2. Formação de um estilo pessoal
3. Consolidação
4. Maturidade

Sobre os vários níveis de utilização do folclore em Lopes Graça, João José Cochofel escreveu, no programa de um concerto, o seguinte: «Uma dessas maneiras, a mais directa, a mais imediata, consiste em aproveitar fielmente os trechos populares, pondo-os em evidência mediante um tratamento adequado que lhes avive os contornos e lhes acentue as virtualidades: é o que se passa, na obra de Lopes Graça, com as suas versões de canções tradicionais». Cochofel escreve depois: «Exemplo de um grau superior, temo-lo nos “Natais Portugueses”, para piano, em que as melodias folclóricas constituem como que um ponto de partida para a livre imaginação do compositor. São 8 peçazinhas, encantadoras de candura e limpidez, jubilosa ternura e ingénua fantasia, ora delicadas ora esfuziantes na sua alegria de sinos e gaitas de foles». E Cochofel continua: «Contudo, numa destas peças, a última, a melodia é original, o que nos põe diante de um outro processo, em que o compositor se não serve já de folclore, mas dele extrai os princípios normativos da sua linguagem». É o que acontece igualmente, todavia de uma maneira mais desenvolvida, nas “Nove Danças Breves”, em que todos os temas são originais e a forma escolhida se enriquece de uma pujança expressiva que a supera.

É já célebre a questão das “versões”. Conhecem-se várias histórias... É interessante comparar os manuscritos que sobreviveram ou gravações antigas com as versões finais e observar as várias indicações do autor do ponto de vista do intérprete e a evolução das obras. Observam-se também comumente metamorfoses motivicas entre as diferentes obras, como entre os inícios da *Sonata n.º 2* e do *Concerto para piano e orquestra n.º 1*. Por outro lado, é típico em Lopes-Graça o trabalho exaustivo de pequenas células<sup>50</sup>, sobretudo

---

<sup>50</sup> No que, segundo a observação de Nancy Harper, o aproxima de Manuel de Falla.



ritmicamente, recorrendo a dinâmicas contrastantes, saltos, “arritmias”, agógica, ou outros elementos.

Nas palavras de Filipe de Sousa [*Uma homenagem...*, 1995: 20], «grande parte da obra de Lopes-Graça é não só para piano mas também de raiz pianística na íntima textura do material que lhe dá forma. Daí que neste vasto panorama de *música pianística* esteja patente todo o Compositor na plena maturidade da sua linguagem e estilo, como também no seu largo conhecimento da técnica e dos recursos de um instrumento, que sempre praticou como executante e que foi pilar da sua produção imensa e esteio principal e constante da sua maneira de compor».

# **CAPÍTULO III**

## **FORMA E FORMATOS**

**(a forma em formato)**

## FORMA E FORMATOS

(a forma em formato)

*«L'expression fidèle des sentiments et des passions n'est pas exclusive de la forme musicale... Avant tout il faut qu'un musicien fasse de la musique.»*

Berlioz, in *Journal des débats*, 22/IV/1851,  
citado por Hallays [Berlioz: XXXIV].

Fernando Lopes-Graça: metódico, meticuloso, matemático – eis a primeira impressão que nos causa a sua caligrafia musical. Para uma melhor interpretação das suas composições, é conveniente analisá-las de um modo diversificado e sistemático. Aplicando as correntes analíticas que mais se adequam à melhor compreensão do processo criativo do autor<sup>1</sup>, apontam-se assim os vários processos organizacionais, diferenciando os níveis estruturais e a sua relação. Para a percepção da metodologia processual do compositor, selecciona-se o material basilar utilizado e observa-se como, onde, quando e a frequência com que é trabalhado em relação à estrutura de cada grupo frásico, de cada grupo temático e de cada secção individual, em cada andamento e no todo, ou conjunto total, de cada obra, e o modo como é aplicado no género adoptado. Os resultados obtidos por meio de distintos métodos analíticos permitem uma comparação objectiva e “relativizante” das obras criadas (e recriadas), podendo-se assim auferir cada uma das estruturas composicionais escolhidas por Fernando Lopes-Graça. Como introdução a esse estudo, apresentado na Parte II deste trabalho, será oportuno tentar compreender a concepção geral, e a do próprio compositor, sobre ‘forma’ nas suas diferentes facetas.

Sucintamente, ‘forma’, no campo musical, será uma organização sonora. Com um factor ‘tempo’ que nos não permite reter uma obra total num momento de apreciação

---

<sup>1</sup> Apontamos algumas sugestões de métodos analíticos na Bibliografia.

único, a arte musical, sobretudo a anterior ao séc. XX, depõe na ‘forma’ a responsabilidade da compreensão de uma arte feita de efeitos que são instantaneamente passado. Cria-se assim a necessidade de uma estrutura. As formas livres possuem curtos voos. A profusão de ideias e de instantes em catadupa, sem espaço para a sua fruição, afasta o ouvinte. A identificação dessas ideias, tornadas instantes reconhecíveis, ajudam o escutador a saborear auditivamente o engenho criativo, não só na génese das células minimais, como no trabalho de organização ou de desorganização do conjunto. As “poli’s” do século XX viriam enredar esta percepção.

Como introdução à abordagem específica das suas sonatas e sonatinas, examinemos sinteticamente quais as noções ou o entender a ‘forma’ e os seus vários constituintes que o próprio Fernando Lopes-Graça possuía e que transmitiu nos seus escritos ou oralmente. Na “Advertência” do *Dicionário de Música* [Borba, 1996: X], esclarece que «a parte técnica e histórica do *Dicionário* é da autoria do P.<sup>o</sup> Tomás Borba; a parte biográfica é da nossa responsabilidade<sup>2</sup>, [...] [bem como] a organização e vigilância da edição. Naturalmente que nesta nos empenharemos em observar e respeitar com toda a fidelidade o pensamento e traçado originais do nosso saudoso Mestre, apenas nos permitindo, quando as necessidades o exigirem, actualizar um ou outro ponto na matéria por ele compendiada, o que se fará por meio de um aditamento assinado apostado ao primitivo artigo, ou em nota a este, no fundo da página.» Tendo em conta o apoio e respeito pela autoridade do seu professor, consideremos as entradas sobre *forma*, *fuga*, *fugueta*, *sonata*, *sonatina* e *rondó* existentes nos dois volumes deste Dicionário. Lopes-Graça entendeu acrescentar umas pequenas notas à entrada sobre a Fuga e reviu e adicionou elementos na entrada sobre a Sonata<sup>3</sup>.

A título informativo, citamos o *Dicionário* de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, inspirado nas noções sobre ‘forma’ expressas por Hugo Riemann<sup>4</sup>:

«Forma, s. f. (do lat. *forma*). Forma é a coordenação, num todo homogéneo, dos vários elementos que constituem a obra de arte. A principal condição de vida de uma obra de arte é naturalmente a unidade, mas para que esta obtenha a plenitude de um grande valor

---

<sup>2</sup> Colaboraram também no *Dicionário de música* os seguintes autores: Silvério Marques Pereira de Campos, João José Cochofel, Seabra Diniz, Ruben Garcia, Bragança Gil e José Carlos Picoto.

<sup>3</sup> São em pequeno número os artigos teóricos não biográficos em que aparece a observação: «(Rev. e ad. F.L.G.)», como no caso da entrada sobre ‘sinfonia’ ou ‘sonata’.

<sup>4</sup> Não será malpropícia a consulta da 2ª edição francesa deste Dicionário, *Dictionnaire de musique*, publicado em Paris pela Perrin & C.<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, tendo em conta os granjeados complementos obtidos com as diferentes traduções e edições do original de Hugo Riemann, nesta edição “*entiérement remaniée et augmentée par Georges Humbert, professeur honoraire au conservatoire de Genève*”.

estético preciso é que resulte da convergência de oposições e contrastes, contradições e conflitos, que são na vida os dons da sua graça e da sua beleza. Os elementos construtivos da obra de arte musical são a tonalidade, o compasso, o ritmo, o andamento, os motivos melódicos com que se constituem os temas principais ou secundários, seu predomínio e alternativas; tudo isto, porém, vivificado e animado pelo contraste das modulações, a oposição tonal e formal dos temas, os conflitos harmónicos, a contraposição de ritmos, as características divergentes dos actos cadenciais, etc. Um tema único pode produzir uma pequena composição de bem dispostos e bem coordenados contrastes. São deste género as Invenções, as Folhas de Álbum, os Estudos, as Canções e todas as composições que têm na estética morfológica da música a categoria de monotemáticas. As composições desta espécie podem construir-se a duas partes, como a base do seu desenvolvimento no tema único. Neste caso, a primeira parte modula à quinta superior, ou tonalidade relativa, para em seguida se encaminhar directamente para a primeira, que repete. Foi mesmo no maior ou menor desenvolvimento modulante dado a esta segunda parte, inicialmente episódica, que Domenico Scarlatti preparou o advento de um segundo tema, que, criado depois definitivamente por C. F. E. Bach, deu princípio às construções bitemáticas, cuja importância foi capital na história da morfologia musical. Cabe aqui ainda uma referência especial à fuga, que, monotemática por princípio, não obstante os dois temas conjuntos, mas categoricamente em oposição de carácter, que lhe definem a exposição, contém no seu desenvolvimento formal uma segunda parte, na qual as modulações temáticas, convergindo naturalmente para a primitiva exposição, lhe dão o carácter construtivo de um ABA, onde alguns musicólogos pretendem encontrar os princípios que inspiraram Scarlatti e C. F. E. Bach. A estrutura das grandes obras de arte expressa-se absolutamente no contraste da sua concepção politemática. Dois temas de género oposto, masculino e feminino, ou melódico e rítmico, bastam já para uma perfeita realização. A forma do *Lied* e da sonata pode, actualmente, expressar-se assim: A B A; A B A/B B B<sup>a</sup> (B no tom de A); A B (bis) B/A B A; A B A<sup>a</sup> B<sup>a</sup>. As construções tritemáticas têm a sua realização formal classicamente consagrada no seguinte dispositivo: ABCAB<sup>a</sup>; ABCBA; ABACAB<sup>a</sup>; ABACABA; ABCBC<sup>a</sup>; etc. O compasso, o andamento, o estilo, a tonalidade, o modo, etc., são elementos de diferenciação e variedade que dão lugar ainda a realizações concretas de formas novas, originais e belas, sempre que as inspira o espírito criador dos artistas de génio. Nos dois compassos naturais, binário e ternário, se moldam todas as formas de arte, que o ritmo misteriosamente transforma e fecunda. É no compasso e no andamento, especialmente neste último, que se baseia e desenvolve a moderna forma cíclica, de que César Franck tirou excelente partido da sonata. Desta forma de composição, essencialmente

baseada no Lento e no Rápido, dá Riemann os seguintes esquemas: L R; R L R; L R L R; R L R R; R R L R; R L R L R; e ainda r l; l r l; r l r l; etc. Lembra este mestre que não é muito utilizada a terminação em andamentos lentos. Todavia, há de tal exemplos concretos na Sonata em *mi* bem. maior, op. 7, de Beethoven, e na *Sinfonia Patética*, de Tchaikovsky, por exemplo. O *rondó*, que deriva de uma dança generalizada em todo o mundo, a *ronda* ou *roda*, conserva na composição, quer vocal quer instrumental, a sua forma primitiva ou original muito característica; a repetição do estribilho, após indeterminado número de desenvolvimentos episódicos, em tonalidades modulantes. Da adaptação de todas estas formas abstractas (num ou em vários andamentos) aos diversos géneros de música, geralmente determinados pelo número e espécie de instrumentos empregados, pelo estilo da obra e seu fim, especialmente pelo concurso de outras artes, conteúdo estético e meio ambiente, nasce um grande número de formas concretas, cuja discriminação só pelos títulos se pode fazer. Assim é que só na música instrumental pura temos, por exemplo: o *prelúdio*, a *fantasia*, a *dança*, o *poema sinfónico*, a *tocata*, a *serenata*, o *concerto*, a *abertura*, a *suíte*, etc. Na música vocal não é menos difícil a enumeração: *melodia*, *Lied*, *cantata*, *missa*, *motete*, *oratória*, *ópera*, *coral*, *antífona*, etc. De cada uma destas formas concretas se irá, quanto possível, dando notícia em seu lugar próprio» [Borba, 1996: 538-539].

Fernando Lopes-Graça debruçou-se especificamente sobre a questão da ‘forma’ em dois dos seus livros: *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*, publicado nos Cadernos Culturais *Inquérito*, dirigidos por Eduardo Salgueiro, com a 1ª edição de 1940 e a 2ª edição de 1959, e *Bases teóricas da música*, publicado em 1944 como volume 61 da Biblioteca Cosmos, colecção dirigida por Bento de Jesus Caraça. Estes dois volumes aparecem reunidos, juntamente com *Pequena história da música de piano*, em *Opúsculos I* da colecção *Obras Literárias* de Fernando Lopes-Graça, publicado pela Editorial Caminho em 1984. No “Esclarecimento prévio” [1984a: 9-10] o autor declara que são «três pequenos tratados didácticos» e que os «ensinamentos que porventura ministrem já não estão perfeitamente em dia com as luzes de hoje sobre as respectivas matérias. A teoria da música alargou-se de há trinta anos para cá, com os novos e surpreendentes caminhos que a arte da música vem trilhando. As formas musicais enriqueceram-se com inéditas experiências e não poucas conquistas. A música de piano conta com bastantes outros e surpreendentes cultores (embora, de uma maneira geral, se possa afirmar que o piano modernamente perdeu um pouco do seu passado prestígio)».

Fernando Lopes-Graça, no início do Capítulo IX de *Bases teóricas da música* [1984a: 115-116], afirma que «a música não é um puro fluir sonoro, determinado apenas por um impulso psicológico gratuito por parte do compositor», mas possui um certo número e categoria de

«elementos de ordem intelectual que estruturam as manifestações do pensamento musical. / São eles o que poderemos chamar os materiais da música. Estes materiais não existem, porém, em estado bruto: concretizam-se em organismos a que se dá o nome de *formas musicais*. / A expressão *forma musical* tem, todavia, duas acepções correntes: uma de ordem abstracta; outra de ordem concreta. No primeiro sentido, a forma musical é como que o travejamento lógico do pensamento musical; no segundo, forma musical significa, por assim dizer, a configuração plástica de determinada obra, segundo o seu carácter, a sua finalidade ou a sua composição. / Os elementos lógico-formais da música estão subordinados a dois princípios fundamentais, que são: a *repetição* e o *contraste*. Toda a dialéctica, todo o desenvolvimento de determinado organismo sonoro obedece, em princípio, a estes dois imperativos formais. / Organismos sonoros há, no entanto, que parece fugirem a tais imperativos. Entram nesta categoria certas obras que têm por base um texto poético e que à estrutura deste se conformam, ou certas “experiências” de compositores modernos, de carácter por assim dizer “aforismático”, nas quais a unidade formal é obtida pela própria concisão do pensamento. A música moderna tem ainda procurado descobrir outros princípios de ordem formativa, como, por exemplo, a permanência de um movimento rítmico contínuo, ou os efeitos de variação do timbre. No entanto, estas mesmas “experiências” nem sempre são incompatíveis com os princípios tradicionais de repetição e contraste, podendo combinar-se como eles e alargar-lhes a sua significação plástica».

Em *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*, o autor advertiu que «o conceito de *forma* é em si bastante vago e flutuante para poder ser interpretado de maneiras diversas» [1984a: 140]. E acrescentou que «forma e conteúdo constituem um todo orgânico indissolúvel; e as relações entre conteúdo e forma, estabelecidas para ou deduzidas de qualquer organismo musical, não são aplicáveis nem verificáveis em outros organismos. Teoricamente, e com objectivos pedagógicos, ainda se pode admitir a distinção; esteticamente, e pretendendo-se estabelecer uma hierarquização valorativa, é um erro fazê-lo» [1984a: 145]. Depois de explorados diferentes conceitos e situações, numa procura de uma definição de ‘forma musical’, o autor propõe ser «a ordenação dos sons no tempo, segundo o seu *modus manifestandi* – ordenação que se vai complicando desde a

simples repetição de fórmulas rítmicas, em que deviam consistir as primeiras manifestações musicais, até à complexidade das sequências, agregações e sobreposições de sons e fórmulas rítmicas, agindo segundo leis de uma dialéctica *sui generis* e subordinadas a princípios estéticos de oposição e contraste, que é a característica própria das manifestações musicais modernas» [1984a: 147-148].

Em termos gerais, «segundo a sua composição, as formas musicais podem ser: a) *unitárias*; b) *cíclicas*. / As primeiras resumem-se a uma só peça. [...] Por formas cíclicas entende-se um conjunto de peças, cujo número pode variar entre duas e dez (ou mesmo mais), relacionadas entre si por afinidades tonais, e associadas por princípios de ordem construtiva, ou por simples afinidades psicológicas. São as chamadas formas arquitecturais da música, tais como a *missa* e a *oratória*, dentro da música religiosa, e, dentro da música instrumental, a *suíte*, a *sonata*, o *quarteto*, o *concerto*, a *sinfonia*, etc.» [1984a: 123-124].

«Segundo o seu espírito, ou finalidade, surge uma última distinção entre: a) *formas puras ou autónomas*; b) *formas dramáticas ou aplicadas*. / As primeiras devem a sua existência a meras considerações de ordem estético-formal. São formas que se bastam a si mesmas, ou que se separaram das actividades mais ou menos interessadas, a que primitivamente se achavam associadas. Os imperativos de ordem formal são nelas de primacial importância, o que não significa deverem tais formas ser vazias de conteúdo psicológico. (Quando assim sucede, estamos em presença de obras puramente formulares ou escolares.) Na categoria das formas puras conta-se a *fuga*, a *suíte*, a *sonata*, a *sinfonia*, etc. [...] A distinção entre música pura e música dramática (a aspectos da qual também por vezes se chama *música descritiva*) nem sempre é fácil de estabelecer, se é que não passa de artificiosa. Enquanto existem obras que, pretendendo *comentar* ou *ilustrar* determinado assunto poético, *descrever* certas situações dramáticas, como é o caso do *poema sinfónico*, esposam uma determinada forma pura [...], obras de música pura há, por outro lado, que, observando o maior rigor formal, procuram encerrar uma *intenção* poética ou descritiva, despertando no auditor certas associações psicológicas que são sugeridas nos títulos com que os próprios autores as dotam, como se verifica com as composições dos cravistas clássicos franceses (Couperin, Rameau). Eis por que é absolutamente ociosa, ou, pelo menos, melindrosa nas suas conclusões, a querela estética que opõe música pura e música dramática ou descritiva, como sendo dois mundos antagónicos, dois compartimentos estanques» [1984a: 124-125].



Nas sonatas e sonatinas de Fernando Lopes-Graça observamos a utilização de formas contrastantes (binária, ternária, rondó, sonata) e contínuas (fuga, variação contínua), individual e conjuntamente<sup>5</sup>. Observamos, como exemplo, uma mistura das duas no segundo andamento da *Sonatina recuperada n.º 1*. Esta conjugação, questionamos, originará um tipo de forma ternária contínua? Ainda noutro caso, o terceiro andamento da *Sonata n.º 3* possui, na quarta secção (**GT3**, ou terceiro Grupo Temático), cc.173-254, uma fuga. Observamos então uma forma plena e desenvolvida de ‘fuga’ dentro de uma macro estrutura em forma rondó.

Pelo que Fernando Lopes-Graça transmitiu como emissor, poderemos vislumbrar um conhecimento abrangente da história e estilos musicais. São facilmente detectáveis, e referidas por diversos autores, que as mais importantes influências terão sido, para além dos mestres ‘clássicos’<sup>6</sup>, Stravinski, Bartók e mesmo Schönberg. Salientamos que na edificação do ideário sonoro de Lopes-Graça, não será despropositado um olhar atento sobre a construção musical de Johann Sebastian Bach (1685-1750), nomeadamente sobre o “velho testamento”<sup>7</sup> pianístico, *O teclado bem temperado*<sup>8</sup>. Na mesma esteira encontramos, dois séculos mais tarde (ca. 1942), o *Ludus tonalis* de Paul Hindemith (1895-1963), autor cuja linguagem se aproxima muito da do compositor português.

Tal como as sinfonias de Beethoven parecem ter enfeitiçado o futuro, o “novo testamento”<sup>9</sup> pianístico cinzelou com profundos golpes, num conceito arquitectónico abrangente, as sonatas construídas posteriormente. O manancial (forma e estrutura e processo de trabalho) apresentado neste “diário íntimo” [Loyonnet, 1977] de Beethoven, marcou para sempre a organização mental dos género e forma sonata. Grande admirador deste génio alemão, Lopes-Graça revela nas suas sonatas e sonatinas uma racionalidade e técnicas composicionais que o ligam intrinsecamente a um compositor que estudou com intensidade<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> A forma de cada sonata é analisada na Parte-II deste trabalho.

<sup>6</sup> Referimo-nos às grandes figuras, aos compositores que figuram como principais ou fundamentais na evolução da música erudita, clássicos porque eternos, na sua maioria objecto de estudo analítico de Fernando Lopes-Graça.

<sup>7</sup> Expressão atribuída ao pianista Alfred Brendel.

<sup>8</sup> Primeiro volume de ca. 1718-1722 e o segundo volume de ca. 1738-1742.

<sup>9</sup> Expressão atribuída ao pianista Alfred Brendel.

<sup>10</sup> A importância de Beethoven está patente desde o ‘caderno de apontamentos’ que Lopes-Graça esboçara na sua juventude, com transcrições para o jornal *A Acção*, e em diversas e espalhadas referências ao compositor alemão. Cite-se também, a título de exemplo, a tradução feita por Fernando Lopes-Graça da biografia de Beethoven de Romain Rolland (e outros compositores). Também é de apontar a provável influência do seu

Será importante reflectir sobre o que o próprio compositor entendia sobre género e forma sonata, latente sobretudo nas obras acima citadas ou nas suas críticas ou ensaios sobre congéneres de outros compositores. A entrada sobre ‘sonata’ publicada no *Dicionário de música* [Borba, 1999: 571-573], revista e aumentada por Fernando Lopes-Graça, é extensa, mas será capital citarmo-la para uma melhor compreensão desta matéria: «De começo aplicou-se este vocábulo a toda a música que se ia escrevendo para ser cantada (*da suonare*, diz-se em italiano), por oposição a *toccata* (*da toccare*), que era música para tocar-se, música instrumental. Este exclusivo de que a sonata algum tempo gozou desapareceu depressa. A canção polifónica e o motete, que, nos séc. XIV e XV, foram as formas representativas mais elevadas da música erudita, foram a pouco e pouco, por necessidades de vária natureza, abandonando a colaboração das partes vocais, que eram substituídas por instrumentos, cuja eficiência estava, nestes casos, já muito provada. Foi desta polifonia instrumental, digamos, que nasceram o concerto, a suite, a sonata, a sinfonia, etc. As árias de dança andavam já, nos meios artísticos, quase sempre emparelhadas: a pavana com a galharda, a canção monótona com a canção variada, etc. Aplicado este princípio à suite, sequência de um certo número de danças ligadas pela tonalidade, surgiu uma nova forma musical: a sonata, ou que por *sonata* veio a ser designada, forma para que na sua fase por assim dizer preparatória contribuíram principalmente os violinistas de princípios e meados do séc. XVIII: na Itália, um Farina, um Cesti, um Graziani, um Legrenzi, um Vitali; na Alemanha, um Rosenmüller; na Boémia, um Biber. Este agrupamento dual de duas danças, ou duas espécies de dança, foi-se fixando num tipo binário modulante, que passou desde logo a ser a característica principal da suite, ou, melhor, das construções clássicas. Este corte binário era assim constituído: a) uma primeira parte partindo do tom inicial e esboçando modulações para uma tonalidade vizinha, relativa ou próxima, geralmente à quinta superior, onde havia um repouso momentâneo; b) uma segunda parte que partia, em tom de modulação, desta tonalidade secundária para vir cadenciar depois no tom principal. A transformação foi-se realizando a pouco e pouco. A passagem pelo tom da característica modulação deixou de ser tão precipitada e a cadência final passou a fazer-se com o desenho temático. Era já o princípio do corte ternário a impor-se com arte no tipo de sonata que ficou na história designada por *sonata monotemática*. As três partes da sonata monotemática ficaram definitivamente assim constituídas: a) exposição do tema, com flexão para o tom vizinho, onde faz cadência; b) imitações mais ou menos modulantes do desenho temático, em marcha para o tom principal; c) reexposição do

---

professor de piano, José Viana da Mota, tendo este tocado a integral das sonatas e sonatinas para piano de Beethoven, bem como preparado edições revistas (com dedilhação do revisor) de algumas destas obras, publicadas em Portugal [Branco, 1987].

desenho temático, sem inflexão alguma modulante, seguido das respectivas cadências para afirmação do tom e modo primitivos. Nesta segunda fase da evolução da sonata desempenharam ainda papel preponderante os violinistas italianos de fins de Seiscentos, princípios de Setecentos: Corelli, Tartini, Vivaldi, Locatelli, Nardini, Veracini, etc. O modelo italiano da sonata monotemática foi seguido, com mais ou menos fortuna, noutros países: na França, por Leclair e Senaillé; na Inglaterra, por Purcell; na Alemanha, por Bach e Haendel. A terceira fase da sonata pode-se considerar iniciada por Domenico Scarlatti, que foi quem primeiro ligou uma certa importância à cadência no tom da modulação, final da primeira parte, esboçando mesmo uma célula de ritmo novo (embora ainda sem definido carácter melódico), embrião do segundo tema, elemento fundamental da sonata clássica. É, na realidade, a C. Ph. Em. Bach que pertence a iniciativa de realizar este novo estado da sonata, criando definitivamente um segundo tema com carácter próprio, por vezes mesmo oposto já ao primeiro elemento. A presença destes dois temas de carácter oposto deu ainda lugar à elaboração de um elemento de ligação entre eles, a chamada *ponte*, que não deixou de exercer papel de larga importância nesta forma de arte. Após a acção directa de C. Ph. Em. Bach, a *sonata ditemática* ficou assim arrumada e dividida em três partes, cujo esquema é o seguinte: I. Exposição: *primeiro tema* (A), *ponte* mais ou menos modulante, flectindo para o tom vizinho (geralmente o da 5ª sup.), onde é exposto o *segundo tema* (B), com sua cláusula neste tom. II. Parte mesódica: *desenvolvimento temático* (fragmentação, sobreposição, combinações rítmicas, melódicas e modulantes, em marcha para o tom principal). III. Reexposição: *primeiro tema* (A), *ponte* e *segundo tema* no tom do primeiro, cadências. A sonata fixa-se, desde esta época, nos quatro andamentos que ficaram sendo mais ou menos clássicos na sua construção: *allegro*, *andante*, *moderato* e *allegro*. Das danças desapareceu o carácter, ficando delas apenas o movimento, como expressão da sua estética. Fixada a forma da sonata ditemática na Alemanha, são, de facto, os compositores alemães, ou, melhor, germânicos, que chamam a si, com quase completa exclusão dos compositores dos outros países, a responsabilidade da sua ulterior evolução, transferida agora de preferência para a música de piano. Como sucedeu com a sinfonia e o quarteto, foi ao génio de Haydn que, depois de C. Ph. Em. Bach, coube a missão histórica de afirmar a validade estética da sonata clássica, sem que, contudo, se deva menosprezar a contribuição valiosa de outros autores, como J. H. Rolle, J. Ch. Bach, Domenico Paradisi e outros. Das mãos de Haydn passa a sonata às de Mozart, que lhe alarga a significação expressiva e formal. Beethoven, enfim, com o seu poderoso génio construtivo, leva ao apogeu a forma, elevando-lhe na generalidade de três para quatro o número de andamentos, introduzindo nestes uma tal soma de novos elementos técnicos e enchendo-os de um

tão rico conteúdo emocional que as suas trinta e duas sonatas para piano ficaram na história da arte como o mais monumental documento desta forma de expressão musical (V BEETHOVEN). Se os contemporâneos de Beethoven: um Hummel, um Weber, um Schubert, continuaram a cultivar a sonata, sem contudo haverem nas suas produções atingido a craveira do mestre da *Appassionata*, antes não tendo sabido fugir a um certo convencionalismo da forma, pode-se de uma maneira geral dizer que o género foi gradualmente ocupando menos espaço na obra e nas preocupações dos compositores do séc. XIX. O individualismo romântico, de carácter essencialmente impressionista, não era o campo mais indicado para o florescimento de uma forma arquitectural e dialéctica por excelência, e nem Mendelssohn, nem Schumann, nem Chopin se nos apresentam como sonatistas natos, malgrado haverem sido atraídos pelo género, sem que, em boa verdade, o hajam renovado ou sequer conseguido conciliar nas suas sonatas as exigências construtivas da forma clássica com as invenções expressivas do seu génio lírico. Na realidade, só Liszt traz algo de novo à história da forma com a sua notável Sonata em si menor, concebida como uma unidade indivisível que, partindo de uma ideia temática que progressivamente se transforma, engloba em si os andamentos tradicionais da sonata. Este princípio da interpenetração dos diferentes andamentos da sonata aflora por vezes nas sonatas de Brahms, que, contudo, não vai muito mais longe na extensão da forma. Mais ilustre dentro desta orientação é o exemplo que nos fornece César Franck na sua Sonata para violino e piano (a única que escreveu), na qual o princípio da interpenetração temática constitui preocupação dominante, criando assim a chamada *sonata cíclica*, que transmitiu aos compositores da sua escola: D'Indy, Lekeu, Ropartz, Dukas, etc. A sonata-duo (violino e piano ou violoncelo e piano) ganhou preponderância entre alguns dos compositores de fins de Oitocentos, princípios de Novecentos, como Max Reger, Fauré e Grieg. A sonata de piano solo decaiu um tanto, apenas merecendo citar-se o caso de Scriábine, cujas dez sonatas apresentam um certo interesse como tentativas de renovação da forma. De uma maneira geral, pode dizer-se que a sonata para piano e violino ou qualquer outro instrumento melódico é que domina a produção dos compositores da primeira metade do séc. XX, desde Debussy, cuja sonata para violino e piano constitui um exemplo conspícuo da rejeição da forma tradicional, até Hindemith, com as suas numerosas sonatas para diversos instrumentos (de corda e de sopro), que regressam, de certo modo, à concepção da sonata pré-clássica ou barroca. Dos que cultivaram especificamente a sonata de piano solo mencione-se tão-só Prokofieff, cujas oito sonatas se caracterizam, contudo, mais pelo brilho da escrita do que por quaisquer inovações de ordem propriamente formal. (Rev. e ad. F. L. G.).»

Em *Bases teóricas da música*, Lopes-Graça refere que a forma sonata é uma forma binária composta, ou ternária derivada, ou uma combinação das duas formas binária e ternária simples, não esquecendo o significado de ‘sonata’ como uma forma cíclica que compreende várias peças [1984a: 118]:

«Como na forma binária simples, a forma-de-sonata consta, principalmente, de duas secções, cada uma das quais dividida, por sua vez, em duas partes.

I secção: 1ª parte, no tom principal; 2ª parte, na dominante (ou relativo);

II secção: 1ª parte, na tónica; 2ª parte, na tónica.

No entanto, os melhores modelos do género (como as sonatas de Beethoven, por exemplo) não se cingem estritamente a este esquema. Os dois principais elementos de cada secção, chamados, respectivamente, *1º tema* e *2º tema*, não se sobrepõem simplesmente um ao outro, mas são ligados por elementos de transição mais ou menos importantes, a que se dá o nome de *ponte*; aparecendo ainda muitas vezes, no fim da 1ª secção, outro elemento novo ou derivado dos anteriores, que se intitula *coda*. Por sua vez, as duas secções, à primeira das quais se chama *exposição* e à segunda *reexposição*, são separadas por uma outra, o *desenvolvimento*, que, na verdade, não compreende novos elementos, e é apenas uma elaboração de carácter modulatório dos elementos da exposição».

Lopes-Graça afirma que esta forma foi estabelecida ao longo do séc. XVIII, e que, «nas mãos de Beethoven, se tornou um dos mais pujantes, sólidos e lógicos organismos musicais de todos os tempos» [1984a: 119]. Numa pré-dica que remete para o próprio autor, afirma ainda que a vitalidade da forma sonata «prova-se ainda no uso, bastante livre, é certo, que dela fazem alguns compositores do século XX» [1984a: 119].

Também relevante é o entendimento dado à ‘sonatina’ [Borba, 1999: 574]: «Sonata de reduzidas proporções, mas conservando a forma e as características gerais do género. Especialmente concebida pelos compositores clássicos (Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau e outros) com fins didácticos, a sonatina libertou-se modernamente dessa cláusula, podendo ser considerada uma peça de concerto. Estão neste caso, por exemplo, as sonatinas para piano de Koechlin, Ravel, Busoni, Bartók, Sibelius, Ireland, etc.».

Fernando Lopes-Graça estruturou os vinte e cinco andamentos que perfazem as suas sonatas e sonatinas nas seguintes configurações: forma binária simples (AB), forma

ternária (ABA e ABC), forma em arco (ABCBA), rondó (ABACADA e ABACADBA), fuga (fughetta), livre (*perpetuum mobile*), e, em todos os primeiros andamentos, forma sonata<sup>11</sup>. Em alguns casos a forma estrutural base é antecedida de uma breve ou elaborada introdução, e por vezes também possui, no final do andamento, codas desenvolvidas, secções independentes ou ‘epílogos’. No capítulo sobre ‘Formas musicais’ pertencente ao livro *Bases teóricas da música*, Lopes-Graça explicava, em 1944<sup>12</sup>, que «apesar da grande diversidade dos seus aspectos e das modificações de pormenor, todos os organismos musicais se podem reduzir a seis tipos definidos: a) *forma binária simples*; b) *forma ternária simples*; c) *forma binária composta* (ou *ternária derivada*); d) *forma de rondó*; e) *variação*; f) *fuga*.» [1984a: 116]. Se considerarmos o *perpetuum mobile* do terceiro andamento da *Sonata n.º 4* como uma variação de si própria, numa metamorfose contínua das células elementares que o compõem, então, de um modo lato, poderíamos embutir as estruturas de todos os andamentos nos desenhos pré-concebidos que Lopes-Graça aparelhou.

Lopes-Graça escreveu que «os organismos musicais vazados na forma binária simples constam de duas secções, em regra pouco contrastantes. A primeira secção evoluciona da tónica à dominante, partindo a segunda da dominante e regressando à tónica. Se a peça está escrita num modo menor, a primeira secção termina geralmente no seu relativo maior, operando a segunda uma modulação ao tom menor básico» [1984a: 116]. No segundo andamento da *Sonata n.º 6*, o único a utilizar esta forma<sup>13</sup>, observamos que os oitenta e quatro compassos que o perfazem estão divididos pela metade, sendo a primeira secção com a parte **A** (cc. 1-42) e a segunda secção com a parte **B** (cc. 43-84), constituídos por frases do mesmo grupo temático (unitário) numa ordem irregular (**A**: ABCADE / **B**: FGCG).

«Mais plástica e mais rica de possibilidades do que a anterior, a forma ternária simples é uma das mais universalmente utilizadas, e nela se estrutura uma grande

---

<sup>11</sup> Para mais detalhes sobre as formas aplicadas, *vide* Parte II deste trabalho.

<sup>12</sup> Notar que Lopes-Graça, no ‘Esclarecimento prévio’ de 1982, alerta que «os ensinamentos que porventura ministrem já não estão perfeitamente em dia com as luzes de hoje sobre as respectivas matérias. [...] As formas musicais enriqueceram-se com inéditas experiências e não poucas conquistas» [1984a: 9-10]. No entanto, ficam aqui os registos do que foi uma base de raciocínio para as suas obras.

<sup>13</sup> Lopes-Graça acrescera, no citado sub-capítulo, que a forma binária simples é utilizada sobretudo nos movimentos de dança que constituíam a suite nos séculos XVII e XVIII, bem como em algumas peças de género de pequena extensão, escritas no romantismo. Terá porventura sido essa a intenção, a de adicionar um andamento com esta forma como elemento curto e ‘simples’ na construção dos quatro andamentos.

percentagem da música escrita em todos os tempos» [1984a: 117]. É o caso das sonatas e sonatinas; dez, dos vinte e cinco andamentos, são em forma ternária, sendo nove com a estrutura 'ABA' e um, no terceiro andamento da *Sonata n.º 6*, em 'ABC'. Lopes-Graça aclarou que esta forma «consta de uma primeira secção, de sentido melódico em geral completo, depois da qual a segunda secção (em geral na dominante ou tom relativo) introduz um novo elemento contrastante, terminando a peça com a repetição do primeiro elemento» [1984a: 117]. Depois de narrar a sua utilização histórica, desde a canção trovadoresca do século XII, Lopes-Graça declarou que «a forma continua a mostrar a sua vitalidade na música moderna, servindo de substrutura a um grande número de obras» [1984a: 117].

Numa perspectiva semelhante, podemos adoptar a forma em arco a uma forma ternária composta. É o que acontece com o segundo andamento da *Sonata n.º 5*. A macro estrutura que possui (ABCBA) poderia ser entendida como um primeiro grupo com que se inicia e termina a sonata (A) e um outro grupo intermédio (B), subdivisível ele próprio em forma ternária (B = BCB). Note-se que mesmo nas formas cíclicas, por vezes Lopes-Graça desvia a atenção do ouvinte ao transformar, de um modo por vezes muito intenso, as micro estruturas que as compõem.

«A forma do rondó pode considerar-se uma extensão da forma ternária simples, no sentido de que, em vez de uma só repetição da primeira secção (*copla*), se encontram várias, separadas sempre por secções intermediárias diferentes (*refrãos*)» [1984a: 119]. No *Dicionário de música* vem a seguinte descrição [Borba, 1999: 479]:

«Rondó, s. m. (do fr. *rondeau*). Dança de proveniência francesa que na Alemanha, na Itália e noutros países se integrou absolutamente na música instrumental. É um trecho de música de certo desenvolvimento, cujo tema reaparece algumas vezes em forma de ritornelo. Foi muito frequentemente admitido como andamento final das sonatas clássicas. O rondó exigiu sempre uma execução fina e delicada. Como expressão de música vocal (dança cantada, ou canção bailada, como o *rondellus*, a roda, o *virelai*, e tão antiga como estes), é grande a confusão que se encontra nas formas que se lhe deram e na execução que se lhe atribuiu.»

Certificamo-nos que, como fora indicado no *Dicionário*, Lopes-Graça optou por utilizar esta forma nos andamentos finais de duas obras do género. O protótipo da forma rondó poderá ser reconhecido no terceiro andamento da *Sonatina recuperada n.º 2*, que

assim é chamado pelo autor. Esta sonatina mostra claramente as diferenciações entre o ‘refrão’ ‘A’ e as ‘coplas’ ‘B’, ‘C’ e ‘D’, numa estrutura ‘ABACADA’. Na *Sonata n.º 3* vemos que a aplicação da ‘copla’ ‘D’ é empareceirada com o retorno da ‘copla’ ‘B’, finalizando no refrão ‘A’ (ABACADBA).

Também curiosa é a aplicação, neste andamento, um *Allegro non troppo ma rigoroso* pertencente à terceira sonata de Lopes-Graça, de uma fuga alargada. Sobre esta forma, indicou-se no *Dicionário* o seguinte [Borba, 1996: 559-561]:

«Fuga, s. f. (do lat. *fuga*). Forma de composição musical baseada no princípio da imitação insistente em todas as partes, dando-nos a impressão de que estas vão, realmente, fugindo uma das outras, perseguindo-se ou procurando-se. A expressão *fuga*, que se encontra já no séc. XIV em J. de Muris, era a princípio empregada no sentido de imitação simples, *ricercare*, tento ou cânone. Nos séc. XV e XVI era ainda neste sentido que os grandes mestres da polifonia *a cappella* a usavam largamente. A fuga propriamente dita, forma de arte bem definida, data do séc. XVII, com as proporções e desenvolvimento que lhe deram os organistas e compositores de suites. E foi, na verdade, deste período fecundo de elaboração que lhe advieram as características de género instrumental que a animam. Os criadores da forma actual da fuga foram, principalmente, os Gabrieli, Frescobaldi, J. P. Sweelinck, Scheidt, Froberger, Pachelbel e Buxtehude; os mestres que a elevaram, porém, ao apogeu do seu desenvolvimento artístico foram Bach e Haendel. A construção formal da fuga corresponde ao tipo fundamental de todas as construções musicais, ABA, mas a parte central, B, é caracterizada pelo princípio modulante dos temas na dominante, modo relativo ou tons próximos. Não tem limites determinados esta parte da fuga. Quatro são os principais elementos constitutivos de uma fuga: a) o *tema*; b) a *resposta* (que é a imitação do tema à 5ª superior ou à 4ª inferior); c) o *contratema*, em contraponto invertível; d) finalmente, o *estreto* (ou os *estretos*) que é a resposta cada vez mais cerrada e quanto possível canónica, frequentemente com o tema por aumentação ou diminuição. Há ainda dois elementos de ordem secundária: o *episódio* (ou os *episódios*), cujo desenvolvimento constitui a parte central (B), e a *pedal* (de tónica ou de dominante), com que termina geralmente toda a composição. Para dar a uma fuga, quando seja necessário, maior importância ainda, usam os contrapontistas de outros elementos de variedade e interesse, que são principalmente: a *contra-exposição*, que é a entrada da resposta antes do tema, e a *aumentação*, *diminuição*, *inversão* e *retroinversão* do tema e seu contratema. O contratema é muitas vezes também tratado como um verdadeiro segundo tema, tomando a fuga, neste caso, a designação de *dupla*, *tripla* ou *quádrupla*. Se a fuga for a mais de duas vozes,



natural é que os temas, logo na exposição, passem sucessivamente por todas as partes reais da composição. Uma importante observação há ainda a fazer nesta altura, e é que nem sempre a resposta reproduz com absoluta exactidão, à 5ª superior, os intervalos constitutivos do tema exposto, o que, neste caso, dá à fuga a denominação de *fuga real* (a fuga criada primitivamente por G. Gabrieli). Para respeitar o princípio da tonalidade, Frescobaldi imaginou ou criou uma outra espécie de resposta, a *resposta tonal*, que consiste numa pequena modificação no dispositivo dos seus intervalos. Se o tema decorre da tónica à dominante (intervalo de 5ª), a resposta, para não sair do tom, faz-se naturalmente no âmbito que decorre da dominante à tónica (intervalo de 4ª), tendo-se, portanto, de alterar por qualquer forma o dispositivo dos intervalos temáticos. Se o tema é, por exemplo, dó-ré-mi-fá-sol, a resposta tonal será, naturalmente, sol-sol-lá-si-dó. Esta espécie de fuga, chamada *fuga tonal*, é a que, pela variedade de movimentos que possui, mais atrai a atenção dos compositores do género. Todavia, muitas das fugas de Bach são absolutamente reais, e são belas. Para perfeita compreensão do que seja este género de composição, “verdadeira base da instrução e cultura do compositor”, como diz Pedrell, o estudioso pode e deve consultar as várias edições anotadas por bons mestres que ultimamente se têm feito de *O cravo bem temperado*, de Bach, e ainda as fugas de mais moderna factura devidas a Saint-Saëns, César Franck, Vincent d'Indy, etc. / ADENDA. Só excepcionalmente cultivada durante o séc. XIX e princípios do séc. XX, a fuga voltou a gozar de grande estima por parte de alguns dos mais notáveis compositores contemporâneos, que, naturalmente, a sujeitaram às novas concepções tonais e lhe deram uma estrutura diferente da dos clássicos. Útil será, portanto, completar o estudo acima indicado com a análise de algumas fugas modernas, devendo aconselhar-se, neste capítulo, os seguintes autores: Stravinsky (Dupla fuga da *Sinfonia de Salmos*, 2º and.), Bartók (fuga da *Música para instrumentos de corda, percussão e celesta*, 1º and.), Alban Berg (fuga do 2º acto de *Wozzeck*), Darius Milhaud, Ernest Krenek, Luigi Dallapiccola e, sobretudo, Paul Hindemith (*Ludus tonalis*). (F. L. G.)».

Na secção sobre ‘fuga’ existente em *Bases teóricas da música* [1984a: 120-122], Lopes-Graça expusera conceitos algo diversos dos publicados posteriormente no *Dicionário*. Houve, nomeadamente, a substituição dos termos ‘sujeito’ e ‘contra-sujeito’ por ‘tema’ e ‘contratema’. Neste escrito o autor afiançava que «o contraponto tem o seu mais importante campo de aplicação na *fuga*, tanto sob o ponto de vista artístico como escolar» [1984a: 120]. Será curioso lembrar, tendo em conta a aplicação da forma ‘fuga’ em uma sonata e uma sonatina, que Lopes-Graça entendia a ‘fuga’ como um «organismo

artístico de importância meramente histórica», e que, «escolarmente, a fuga ainda hoje se utiliza como exercício, de valor discutível, destinado a habituar o compositor, ou o aspirante a compositor, a uma disciplina rigorosa de pensamento, visto considerar-se a fuga como a mais lógica de todas as formas musicais» [1984a: 120-121].

Esta afirmação afasta-se da seriedade com que o compositor a aplicou nas obras em estudo. Com a edificação lógica e coerente, a expansão tímbrica, a veia fervente, com, em suma, um crescimento sonoro numa construção de sólidos alicerces, o pensamento do criador arquitectou obras de interesse musical e não meramente escolar. Ainda útil será a explicação que nos dá o *Dicionário* sobre ‘fugueta’, sendo esta a forma do terceiro andamento [Borba, 1996: 561]: «Fugueta, s.f. Fuga de pequenas proporções, mas exposta e desenvolvida com todas as características desta forma de composição».

Na fuga *giubilante* do terceiro andamento da *Sonata n.º 3* as respostas são energéticas, enquanto que o contratema rodopia na voz que deixara de conter o tema principal. As ‘respostas’ são ‘reais’ no sentido em que respeitam a intervállica do tema, e à quinta perfeita superior. No terceiro andamento da *Sonatina Recuperada n.º 1*, o tema da *fughetta* expõe-se com clareza e ímpeto, como no andamento atrás citado, mas aqui com três entradas à quinta perfeita inferior. Com as entradas e episódios que as constituem, Lopes-Graça aufere um equilíbrio entre movimento e repouso, com todos os preceitos, e que assentam numa conquista da forma em formato de expressão musical.

No cômputo final desta abordagem à organização sonora das sonatas e sonatinas de Fernando Lopes-Graça, em que se consultaram os registos existentes e se clarificaram posições mais ou menos objectivas, resta-nos percorrer uma vida plena de estações, lua e sol, em percursos que o próprio fez em relação a alheios. O estudo da sua obra leva-nos a uma concepção de perpétua criatividade e mutação, de encontro a passos construtivos elementares que vão formando um todo conforme, como o fez no *veloce* terceiro andamento da *Sonata n.º 4*, em *perpetuum mobile*.

## **BIBLIOGRAFIA**

Apresentam-se artigos e monografias compilados ao longo dos últimos anos, os quais nos ajudaram tanto na concepção de ideias como na estruturação do trabalho apresentado. Incluem-se referências, directas ou indirectas, que patenteiam interesse relacionado com o objecto de estudo, sem a pretensão de uma recolha que esgote todo o material existente.



## **GERAL**

**BLUME, Friedrich, ed.**

1949- . *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 vol. Kassel, Basel: Bärenreiter.

**BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes**

1996, 1999 (1954; 1956-1958). *Dicionário de música*. 2 vols. Porto: Mário Figueirinhas Editor.

**GOETZ, Philip W., ed.**

1985. *The New Encyclopaedia Britannica*. Chicago: The University of Chicago.

**MATTOSO, José, ed.**

1994. *História de Portugal: a Segunda Fundação (1890-1926); o Estado Novo (1926-1974); Portugal em transe (1974-1985)*. Vol. 6, 7, 8. Lisboa: Editorial Estampa.

**RIEMANN, Hugo**

1913. *Dictionnaire de musique*. [Edição revista e aumentada por Georges Humbert.] Paris: Perrin & C.<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs.

**SADIE, Stanley, ed.**

2000. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

**SERRÃO, Joel, ed.**

1965. *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa.

**Vários**

1960. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

**Vários**

1934. *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora.

## **ESPECÍFICA**

### **ADORNO, T**

1989. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

### **ANTOKOLETZ, Elliott**

1992. *Twentieth-century music*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

### **AZEVEDO, Sérgio**

1997. “Vocalizos”. *Arte Musical*, n. 8/9, 07-12/1997, pp. 485-487. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

1998. *A invenção dos sons*. Lisboa: Editorial Caminho.

### **AZEVEDO, Sérgio & CARVALHO, Mário Vieira de**

1998. “1958-1998: 40 anos de música contemporânea em Portugal”. *Arte Musical*, n. 12, 07-09/1998, pp. 19-45. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

### **BANOWETZ, Joseph**

1992. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press.

### **BARNETT, David**

1972. *The performance of music*. London: Barrie & Jenkins.

### **BARRAUD, H.**

1983. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

### **BASTOS, Patrícia Lopes**

2000. “Fernando Lopes-Graça: *Música de piano para as crianças*”. [Recensão não publicada.]

2002. “Os primeiros quarenta anos de rádio em Moçambique (1932-1972)-I”. *Comunicarte*, vol. 1, n. 2, Set. 2002, pp. 141-148. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

2005. “Viagem abscondita: ensaio sobre análise interpretativa”. *Aguasfurtadas*, Outubro 2005. Porto: Núcleo de Jornalismo Académico do Porto.

### **BATTCOCK, Gregory**

2004. *A Nova Arte*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**BATTCOCK, Gregory, ed.**

1977. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.

**BEACH, David**

1979. "A Schenker bibliography: 1969-1979". *Journal of Music Theory*, n. 23, 1979, pp. 275-286.

1985. "The current state of Schenkerian research". *Acta Musicologica*, n. 57, 1985, pp. 275-307.

**BERLIOZ, Hector**

----. *Les musiciens et la musique*. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs.

**BERRY, Wallace**

1987. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, Inc..

**BOCHMANN, Christopher**

2003. *A linguagem harmónica do tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**BORTHWICK, Alastair**

1995. *Music theory and analysis: the limitations of logic*. New York, U.S.A.: Garland Publishing, Inc..

**BOULEZ, Pierre**

1986. *A música hoje*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

1992. *A música hoje – 2*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**BRANCO, João de Freitas**

1960. *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Lisboa.

1987. *Viana da Mota: Uma contribuição para o estudo de sua personalidade e da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1995 (1959). *História da música portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

**BRILL, Alice**

1988. *Da Arte e da linguagem*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**BRITO, Manuel Carlos de**

1989. *Estudos de história da música em Portugal*. Col. *Imprensa Universitária*, n. 78. Lisboa: Imprensa Universitária, Editorial Estampa.

**BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa**

1992. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

**BURGE, David**

1990. *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer Books.

**CAJÃO, Luís**

1979. *As torrentes da memória*. Lisboa.

1998. *Um segredo entardecer*. Lisboa: Editora Escritor.

**CANAVILHAS, Gabriela**

1997. “Vocalizos... Música portuguesa do século XX”. *Arte Musical*, n. 8/9, 07-12/1997, pp. 452-453. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**CARVALHEIRO, Filipe**

1997. “Vocalizos”. *Arte Musical*, n. 8/9, 07-12/1997, pp. 482-485. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**CARVALHO, Mário Vieira de**

1967. “Fernando Lopes-Graça: equação entre o artista e o seu meio”. *Movimento*, n. 1, pp. 21-24.

1976. *A música e a luta ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.

1978. *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

1989. *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

1991. “A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical”. Congresso *A Vida da República Portuguesa 1890-1990*, pp. 281-297. Lisboa: Cooperativa de Estudos e Documentação Universitária Editora.

1992. “Aspectos da evolução da cultura musical desde os anos sessenta”. *Enciclopédia Temática Portugal Moderno – Artes e Letras*, José Augusto FRANÇA, ed. Lisboa: Edições Pomo.

1993. *Pensar é morrer ou o Teatro Nacional de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Col. *Temas Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

1996a. “Catorze anotações em memória de Fernando Lopes-Graça”. *Boca do Inferno*, n. 1, pp. 31-46. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

1996b. “Música erudita [no Estado Novo]”. *Dicionário do Estado Novo*, Fernando ROSAS & Brandão de BRITO, ed., pp. 647-654. Lisboa: Bertrand Editores.

1999. “A música em Portugal: instituições e protagonistas no último quarto de século”. *Camões - Revista de letras e culturas lusófonas*, n. 5, pp. 64-78.  
<http://www.fcsh.unl.pt/cesem>.

2000. “Fernando Lopes-Graça: Une biographie marquée par la tension entre l’art et la politique ». *Biographies* (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian), vol. XXXIX, pp. 291-303. Lisboa/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian.



**CASCUDO [García-Villaraco], Teresa**

1996. “Que fazer sem um Camões músico? – Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 6, 1996, pp. 127-139. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais.
1997. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Col. *Museu da Música Portuguesa*, n. 2. Estoril: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa.
- 1997b. “Seis cartas de Fernando Lopes-Graça: introdução, edição e notas”. *Boca do Inferno*, n. 2, pp. 1-15.
1998. “Fernando Lopes-Graça e o Museu da Música Portuguesa”. *Arte Musical*, n. 12, 07-09/1998, pp. 107-109. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
2003. “À luz do presencismo: uma leitura do ensaio *Introdução à música moderna* (1942), de Fernando Lopes-Graça”. *Leituras*, n. 12-13, Primavera-Outono 2003, pp. 107-124. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- . *O problema da tradição na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*. [?] Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. [Tese não consultada.]

**COCHOFEL, João José**

- 1999 (1954; 1956-1958). “Fernando Lopes Graça”. In *Dicionário de música*, vol. 2. Porto: Mário Figueirinhas Editor.
1982. *Críticas e crónicas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

**COHEN, Renato**

2004. *Performance como linguagem*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**CONE, Edward T.**

1968. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton & Company.

**COOK, Nicholas**

1999. “Analysing performance and performing analysis”. *Rethinking music*, Nicholas COOK e Mark EVERIST, ed., pp. 239-261. London: Oxford University Press.

**COOPER, Martin, ed.**

1974. *The modern age 1890-1960*. Col. *The new Oxford history of music*, n. 10. Oxford: Oxford University Press.

**COOPER, Paul**

1981. *Perspectives in music theory: an historical-analytical approach*. New York: Harper & Row, Publishers.

**COPE, David**

1977. *New music composition*. New York: Schirmer Books.
1998. *New directions in music*. Waveland Press, Incorporated.

**CORTE-REAL, Maria de São José**

1996. “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 6, 1996, pp. 141-171. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais.

**COSTA, Helena Sá e**

1997. “Lopes-Graça e os seus vinte e quatro prelúdios”. *Arte Musical*, n. 6/7, 01-06/1997, p. 326. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**CRAFT, Robert**

1979. *Conversations with Igor Stravinski*. London: Faber Music.

**CRUZ, Maria Antonieta de Lima**

1955. *História da música portuguesa*. Lisboa: Editorial Dois Continentes.

**DAHLHAUS, Carl**

1983 (1970). *Analysis and value judgment*. New York, U.S.A.: Pendragon Press.  
1991. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70.

**DANUSER, Herman, ed.**

1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Col. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, n. 7. Laaber: Laaber Verlag.

**DELGADO, Alexandre**

2005. *A culpa é do maestro: crítica musical 1990-2000*. Lisboa: Editorial Caminho.

**DERI, Otto**

1968. *Exploring twentieth-century music*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.

**DUBAL, David**

1984. *Reflexions from the keyboard: the world of the concert pianist*. New York: Summit Books.

**DUNSBY, Jonathan**

1995. *Performing music: shared concerns*. Oxford: Clarendon Press.

**DURÃO, Américo**

1930. “O grupo dos quatro”. *Ilustração*, Ano V, n.º 108, 16/06/1930, pp. 35-36. Lisboa.

**EHRlich, Cyril**

1990. *The Piano: a history*. Oxford: Clarendon Press.

**EISENBERG, Jacob**

1929. *Natural technics in piano mastery*. London: William Reeves Bookseller Limited.

**ELIOT, T. S.**

1996. *Notas para a definição de cultura*. Lisboa: Século XXI.

**EPSTEIN, David**

1979. *Beyond Orpheus: Studies in musical structure*. Cambridge-Massachusetts, EUA: Massachusetts Institute of Technology.

**FERREIRA, Fernando**

1991. “Dum Fernando para outro Fernando, dum Amigo para outro Amigo”. In *Homenagem a Lopes-Graça*. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar, vol. 15, 10/1991, pp. 77-79. Tomar: Câmara Municipal de Tomar.

**FERREIRA, Paulo**

1998. “Música de Câmara portuguesa do século XX”. *Arte Musical*, n. 10/11, 01-06/1998, pp. 156-158. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**FINK, Robert & RICCI, Robert**

1975. *The language of twentieth century music: a dictionary of terms*. New York: Schirmer Books.

**FISK, Josiah, ed.**

1997. *Composers on music: eight centuries of writing*. Boston: Northeastern University Press.

**FOLDES, Andor**

1950. *Keys to the keyboard: a book for pianists*. London: Oxford University Press.  
*Segredos do teclado: livro dos pianistas*. Trad. [do inglês] Fernando LOPES-GRAÇA.  
Lisboa: Valentim de Carvalho, Editores.

**FORTE, Allen**

1979. *Tonal harmony in concept and practice*. Harcourt Brace College Publishers.

**FORTE, Allen & GILBERT, Steven E.**

1982. *Introduction to Schenkerian analysis*. New York: W. W. Norton.

**FRANÇA, José-Augusto**

1992. *Os anos vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

**FRISCH, Walter**

1984. *Brahms and the principle of developing variation*. Berkeley: The University of California Press.

**GIESEKING, Walter & LEIMER, Karl**

1972. *Piano technique*. New York: Dover Publications Inc.

**GILLIES, Malcolm, ed.**

1993. *The Bartók companion*. London: Faber and Faber.

**GLUSBERG, Jorge**

2005. *A arte da performance*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**GORDON, Stewart**

1996. *A history of keyboard literature: Music for the piano and its forerunners*. New York: Schirmer Books.

**GRIFFITHS, Paul**

1981. *Modern music: the Avant Garde since 1945*. London: Dent.

1994. *Modern music: a concise history*. London: Thames and Hudson.

1996. *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press.

**GRIFFITHS, Paul, ed.**

1986. *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th-century music*. London: Thames and Hudson.

**GROUT, Donald Jay**

1960. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

**GUERRA, Oliva**

1919. *Os grandes mestres do piano*. Lisboa: Sassetti & C.<sup>a</sup> - Editores.

1926. *Breviário do pianista*. Lisboa: Sassetti & C.<sup>a</sup> - Editores.

**GUIMARÃES, Bertino Daciano R. S.**

1947. *Primeiro esboço duma bibliografia musical portuguesa: com uma breve notícia histórica da música no nosso país*. Porto: Imprensa Portuguesa.

**HALL, Charles**

1989. *A twentieth-century musical chronicle: events 1900-1988*. New York: Greenwood Press.

**HAMM, Charles**

1983. *Music in the new world*. New York: Norton.

**HANSEN, Peter S.**

1978. *An introduction to twentieth-century music*. Boston: Allyn and Bacon.

**HASTY, Christopher**

1997. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press.

**HENRIQUES, Miguel**

1997. "Um recital no Centro Cultural de Belém". *Arte Musical*, n. 6/7, 01-06/1997, p. 327.  
Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**HINSON, Maurice**

1987. *Pianist's reference guide-A bibliographic survey*. Los Angeles: Alfred Publishing Co., Inc.

**HOPE, Eric**

1955. *A handbook of piano playing*. London: Dennis Dobson Ltd.

**ISHERWOOD, Millicent**

1981. *The Piano*. Oxford: Oxford University Press.

**JACKSON, Roland**

1988. *Performance practice, medieval to contemporary-A bibliographic guide*. Col. *Music Research and Information Guides*, vol. 9. New York: Garland Publishing Inc..

**JOHNSTONE, J. Alfred**

*Touch, phrasing and interpretation*. London: William Reeves.

**JONAS, Oswald**

1982. *Introduction to the theory of Heinrich Schenker: the nature of the musical work of Art*. New York: Longman.

**KIRBY, F. E.**

1995. *Music for Piano*. Portland, Oregon, USA: Amadeus Press.

**KOSTKA, Stefan**

1984. *Tonal harmony*. New York: Alfred A. Knopf.

1990. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

**KRAMER, Jonathan**

1988. *The time of music*. London: Schirmer.

**LARUE, Jan**

1992. *Guidelines for style analysis*. Michigan, U.S.A.: Harmonie Park Press.

**LEAL, Raúl & CORREIA, Natália & FREITAS, Lima de**

1977. *Mário Cesariny*. Lisboa: Direcção-Geral da Acção Cultural – Secretaria de Estado da Cultura.

**LEIRNER, Sheila**

1982. *Arte como medida*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

1990. *Arte e seu Tempo*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**LESTER, Joel**

1986. *The rhythms of tonal music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

1989. *Analytical approaches to twentieth-century music*. New York: Norton.

**LETRIA, José Jorge**

1994. “Fernando Lopes-Graça: nossa companheira música”. in *In Memoriam*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

**LISBOA, Isaura Pavia de Magalhães**

1995. *Recordações*. Odivelas: Europress.

**LOPES-GRAÇA, Fernando**

1973a. *A música portuguesa e os seus problemas – III*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 8. Lisboa: Edições Cosmos. [Impresso em Janeiro de 1974.]

1973b. *Disto e daquilo*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 13. Lisboa: Edições Cosmos.

1974. *Um artista intervém. Cartas com alguma moral*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 14. Lisboa: Edições Cosmos.

1976. *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 15. Lisboa: Edições Cosmos.

1977. *Escritos musicológicos*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 16. Lisboa: Edições Cosmos.

1978. *Reflexões sobre a música*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 1. Lisboa: Edições Cosmos.

1984a. *Opúsculos (1)*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 2. Lisboa: Editorial Caminho.

1984b. *Opúsculos (2)*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 3. Lisboa: Editorial Caminho.

1984c. *Opúsculos (3)*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 4. Lisboa: Editorial Caminho.

1986. *Música e músicos modernos: aspectos, obras, personalidades*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 5. Lisboa: Editorial Caminho.
- 1989a. *A música portuguesa e os seus problemas – I*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 6. Lisboa: Editorial Caminho.
- 1989b. *A música portuguesa e os seus problemas – II*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 7. Lisboa: Editorial Caminho.
1990. *Talia, Euterpe & Terpsicore*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 9. Lisboa: Editorial Caminho.
1991. *A canção popular portuguesa*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 10. Lisboa: Editorial Caminho.
- 1992a. *Musicália*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 11. Lisboa: Editorial Caminho.
- 1992b. *Nossa companheira música*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 12. Lisboa: Editorial Caminho.
1995. “Apontamentos autobiográficos”. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 84, I-III/1995. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.
- Diário (ou quase)*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 17. Lisboa: Editorial Caminho. [no prelo]
- Índices (crítico, onomástico e ideográfico)*. Col. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça*, n. 18. Lisboa: Editorial Caminho. [no prelo]

#### **LOYONNET, Paul**

1977. *Les 32 sonates pour piano: journal intime de Beethoven*. Paris: Éditions Robert Laffont.

#### **MACHLIS, Joseph**

1979. *Introduction to contemporary music*. New York: Norton.

#### **MARTIN, William R. & DROSSIN, Julius**

1980. *Music of the twentieth-century*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

#### **MARZANO, Ondina Grant**

1995. *O “criticismo” musical na Seara Nova: a descolonização*. [Texto policopiado.] Tese de Mestrado em Musicologia Histórica. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

#### **MATTHEWS, Denis, ed.**

1972. *Keyboard music*. Harmondsworth, Middlesex, GB: Penguin Books.

#### **MENDES, Pedro Rosa**

1993. “O compositor explica-se em monólogo”. *Tele-Público*, 17/10/1993, p. 4. Lisboa.

#### **MEYER, Leonard**

1967. *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago, Chicago University Press.

**MEYER, Leonard & GROSVENOR, Cooper**

1960. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.

**MINA, Deoclécio**

1991. “Um Amigo”. In *Homenagem a Lopes-Graça*. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar, vol. 15, 10/1991, p. 82. Tomar: Câmara Municipal de Tomar.

**MITCHELL, Donald**

1963. *The language of modern music*. London: Faber and Faber.

**MOODY, Ivan**

1996. “*Mensagens*: Portuguese music in the 20th century”. *Tempo*, n. 198, 10/1996, pp. 2-10.

1997. “A voz de Fernando Lopes-Graça”. *Arte Musical*, n. 8/9, 07-12/1997, pp. 469-470. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

1998. “Prémio Lopes-Graça”. *Arte Musical*, n. 10/11, 01-06/1998, p. 153. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

1998. “Música de Câmara portuguesa do século XX”. *Arte Musical*, n. 10/11, 01-06/1998, p. 158. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**MORGAN, Robert P.**

1991. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York, U.S.A.: W. W. Norton & Company.

**MORGAN, Robert P., ed.**

1992. *Anthology of twentieth-century music*. New York: Norton.

1993 (1994). *Modern times: from World War I to the present*. Englewood Cliffs, New Jersey, U.S.A.: Prentice-Hall.

**NEISTEIN, José**

1981. *Feitura das Artes*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, S.A..

**NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de**

1991. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

**NEUHAUS, Heinrich**

1993. *The Art of piano playing*. London: Kahn & Averill.

**NEWMAN, William S.**

1972. *The sonata in the classic era*. New York, USA: W. W. Norton & Company.

1987. *The sonata since Beethoven*. New York, USA: W. W. Norton & Company.



**OLIVEIRA, João Pedro Paiva de**

1998. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

**PALMIERI, Robert**

1989. *Piano information guide: an aid to research*. Music Resource – Information Guides, vol.10. Col. *Garland Reference Library Humanities*, vol. 806. New York: Garland Publishing.

**PALMIERI, Robert, ed.**

1994. *Encyclopedia of keyboard instruments: the piano*. Vol. 1. New York: Garland Publishing.

**PERLE, George**

1981. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schönberg, Berg, and Webern*. Berkeley, California, USA: University of California Press.

**PICHER, Paul & KRAUSE, Walter**

1972. *The pianist's touch*. Perelen Publishers.

**PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira**

2003. “Da ‘pré-presença’ à presença: o nascimento de uma geração”. *Leituras*, n. 12-13, Primavera-Outono 2003, pp. 17-44. Lisboa: Biblioteca Nacional.

**PINHEIRO, Rui António Mota**

1999. *Fernando Lopes-Graça: as ‘Variações sobre um tema popular português’ como ponto de partida para a construção de uma linguagem*. [Texto policopiado.] Tese do C.E.S.E.. Porto: Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo/Instituto Politécnico do Porto.

**POULTNEY, David**

1983. *Studying music history – learning, reasoning, and writing about music history and literature*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

**PRATT, George**

1986. *The dynamics of music: principles & practice*. Milton Keynes, GB: Open University Press.

**RAHN, John**

1980. *Basic atonal theory*. New York: Longman.

**RATTALINO, Piero**

1988. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Madrid: Editorial Labor.

**REIS, Ema Romero dos Santos Fonseca da Câmara**

1929-1940. *Divulgação musical*. 5 vol. Lisboa: Empresa Anuário Comercial.

**RETI, Rudolph**

1951. *The thematic process in music*. New York: Macmillan.

**REZITS, Joseph & DEATSMAN, Gerald**

1978. *The pianist's resource guide: piano music in print – literature*. Illinois: Palma Music Corporation.

**RINK, John, ed.**

1995. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

**RIPIN, Edwin et al.**

1988. *The new Grove piano*. Col. *The new Grove musical instruments series*. London: Macmillan London Ltd.

**ROSEN, Charles**

1988. *Sonata forms*. New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc..

**ROWLAND, David**

1995. *A history of pianoforte pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.

**SÁ, Vanda de**

1993. “A existência social da música: Artes e Letras transmite documentário sobre Fernando Lopes-Graça”. *Tele-Público*, 17/10/1993, pp. 1-4. Lisboa.

**SAGUER, Louis**

1969. *Em defesa da música portuguesa*. [“Com duas cartas à guisa de Prefácio por Fernando Lopes-Graça”.] Lisboa: Gazeta Musical e de Todas as Artes.

**SALZER, Felix**

1962. *Structural hearing: tonal coherence in music*. 2 vol. New York: Dover.

**SALZER, Felix & SCHACHTER, Carl**

1969. *Counterpoint in composition: a study in voice leading*. New York: McGraw-Hill.

**SALZMAN, Eric**

1988. *Twentieth-century music*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

**SCHONBERG, Harold C.**

1963. *The great pianists: from Mozart to the present*. New York: Simon and Schuster.

**SCHÖNBERG, Arnold**

1969. *Structural functions of harmony*. New York: Norton.

1970. *Fundamentals of musical composition*. New York: St. Martin's Press.

1995. "The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation". Patricia CARPENTER & Severine NEFF, ed. New York: Columbia University Press.

**SCHWARTZ, Elliot & GODFREY, Daniel**

1993. *Music since 1945: issues, materials, and literature*. New York: Schirmer.

**SIEGMEISTER, Elie**

1945. *A música e a sociedade*. Trad. Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Edições Cosmos.

**SILVA, Flávio**

2001. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo, Brasil: FUNARTE/Imprensa Oficial do Estado.

**SIMMS, Bryan R.**

1986. *Music of the twentieth century: an anthology*. New York: Schirmer Books.

1996. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York: Schirmer Books.

**SIMÕES, João Gaspar**

1958. *História do movimento da "presença"*. Coimbra: Livraria Atlântida.

**SLONIMSKY, Nicholas**

1994. *Music since 1900*. New York: Schirmer Books.

**SOUSA, António, ed.**

1991. *Homenagem a Lopes-Graça*. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar, vol. 15, 10/1991. Tomar: Câmara Municipal de Tomar.

**STERNFELD, Frederick W., ed.**

1973. *Music in the modern age*. London: Weidenfeld and Nicholson.

**SRAUS, Joseph**

1990. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

**SUCHOFF, Benjamin, ed.**

1976. *Béla Bartók: essays*. Lincoln, NE, E.U.A.: University of Nebraska Press.

**TACUCHIAN, Ricardo**

2004. “Relações da música brasileira com Lopes-Graça”. *Brasiliana*, n. 17, 05/2004, pp. 12-20. Rio de Janeiro, Brasil: Academia Brasileira de Música.

**TAYLOR, Franklin**

--. *Technique and expression in pianoforte playing*. London: Novello and Company, Ltd.

**TAYLOR, Kendall**

1986. *Principles of piano technique and interpretation*. Sevenoaks, Kent, GB: Novello & Company Limited.

**VARGAS, António Pinho**

1997. “Recital do pianista Miguel Henriques”. *Arte Musical*, n. 6/7, 01-06/1997, p. 329. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

**Vários**

1995. *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*. Matosinhos: Edições Afrontamento – Câmara Municipal de Matosinhos.

**Vários**

1996. *Exposição: Fernando Lopes-Graça, anos 30*. Cascais: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais.

**Vários**

2001. *Exposição: Para uma memória de Michel Giacometti*. Cascais: Museu da Música Portuguesa.

**VEINUS, Abraham**

1948. *The concerto*. London: Cassell and Company Limited.

**VENTURA, Mário**

1956. *Fernando Lopes-Graça na música portuguesa contemporânea*. Sacavém: Comissão de Cultura da Sport Grupo Sacavenense.

**VIDAL, Hilda Perry**

1966. *História da música – Noções gerais*. Lisboa.

**VINTON, John, ed.**

1974. *Dictionary of contemporary music*. New York: Dutton.

**VITERBO, Francisco Marques de Sousa**

1932. *Subsídios para a história da música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

**WATKINS, Glenn**

1988. *Soundings: music in the twentieth century*. New York: Schirmer Books.

1994. *Pyramids at the Louvre: music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists*. Cambridge, Mass., USA: Harvard University Press.

**WENK, Arthur, ed.**

1987. *Analyses of nineteenth- and twentieth-century music*. Col. *MLA Index and Bibliography Series*, n. 25. Boston: Music Library Association.

**WHITTAL, Arnold**

1977. *Music since the First World War*. New York: St. Martin's Press.

**WIER, Albert E.**

1940. *The piano: its history, makers, players, and music*. London: New York Longmans, Green and Company.

**WINGELL, Richard**

1990. *Writing about music: An introductory guide*. New Jersey: Englewood Cliffs.

**WITTLICH, Gary, ed.**

1975. *Aspects of twentieth-century music*. Englewood Cliffs, New Jersey, USA: Prentice-Hall.

**WOLFF, Konrad**

1990. *Masters of the keyboard*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press.

**WUORINEN, Charles**

1978. *Simple composition*. New York: Longman.

**YATES, Peter**

1968. *Twentieth-century music*. New York: Pantheon.

**YESTON, Maury, ed.**

1977. *Readings in Schenkerian analysis and other approaches*. New Haven: Yale University Press.

## REGISTOS SONOROS E ÁUDIO-VISUAIS

Tenta-se, nesta secção, seguir a mesma lógica identificativa da bibliografia, em que referências feitas noutros locais são rápida e facilmente localizadas. Na lista alfabética das obras com piano, em anexo, encontram-se as referências discográficas de cada obra. Também foi feita em anexo uma lista dos pianistas que interpretaram e gravaram a música de Lopes-Graça. Assim, o leitor interessado numa determinada obra pode consultar a lista alfabética total, a qual indica a instrumentação e o registo ou registos sonoros existentes. Encontra depois nesta secção a identificação do suporte de gravação. Os registos não datados mas com data atribuível são colocados também por ordem cronológica com o ano entre parêntesis rectos. Quando o objecto sonoro é citado no texto, a referência utilizada tem o formato ‘Suporte/Data’. Como exemplo, [CD/1993] corresponde ao disco compacto do *Quarteto de arcos n.º 2*. Quando o suporte não contém data explícita ou atribuível, s.d., ou quando existe mais do que uma gravação no mesmo ano, opta-se por uma ordenação alfabética do primeiro título ou do título principal, com [s.d.] ou o ano identificados por uma minúscula, seguindo o abecedário.



## **DISCOGRAFIA (COMERCIAL)**

### **SP (*short play* = disco em vinil de 20 cm de diâmetro)**

- [s.d.]. *As mãos e os frutos*. Notas explicativas por João José COCHOFEL. Orfeu AT 517.
- [s.d.]. *Duas sonatinas recuperadas*. Arquivos Sonoros Portugueses GE.AS 102.
- [s.d.]. *Oito canções das barcas novas*. Notas explicativas por Mário Vieira de CARVALHO. Guilda da Música – Sasseti.
1962. *A soprano lírico-dramática Natália de Andrade*. Columbia QEN 7253.

### **LP (*long play* = disco em vinil de 30 cm de diâmetro)**

- [s.d.]. *Arminda Correia: Canções populares portuguesas*. Notas biográficas não assinadas. His Master's Voice DLPC 18.
- [s.d.]. *Cantares do Mundo – I*. Notas explicativas por Francine BENOIT. Arquivos Sonoros Portugueses – Valentim de Carvalho SAS 701 2.
- [s.d.]. *Melodias rústicas portuguesas*. Notas explicativas não assinadas. His Master's Voice CLPC 21.
- [s.d.]. *Nove danças breves*. Notas explicativas por Francine BENOIT. Columbia 8E 054 40 183.
- [s.d.]. *Sonata n.º 4*. Notas explicativas por Francine BENOIT. Decca LPD 101.
- [1967]. *Cosmorame: 1º caderno*. Notas explicativas por Michel GIACOMETTI e Fernando LOPES-GRAÇA. Arquivos Sonoros Portugueses AS 22 A.
- 1975a. *As mãos e os frutos*. Notas explicativas por Constança CAPDEVILLE. A Voz do Dono 8E 063 40394.
- 1975b. *Canções heróicas*. Círculo de Leitores – Orlador LP 2089. [Reedição de: A Voz do Dono – Valentim de Carvalho 8E 061 40328, 1974.]
1976. *Canções heróicas*. Notas explicativas por Romeu Pinto da SILVA. A Voz do Dono – Valentim de Carvalho 8E 065 40429.
1982. *Piano Concerto n.º 2*. Notas explicativas não assinadas. Emi – Valentim de Carvalho LP 11C 069-40586. [Reedição de: Columbia – Valentim de Carvalho PMX 5008.]
1983. *Opus Ensemble – II*. Emi – His Master's Voice 1406111.
- [1989]a. *XV aniversário do 25 de Abril*. Associação 25 de Abril A25A 2.
- 1989b. *Carta aberta a Anabela Chaves*. Emi – Valentim de Carvalho LP 7499871. [Também em CD.]

### **CD (*compact disc* = disco compacto)**

- s.d. *Orquestra Sinfónica da RDP – Maestro Silva Pereira*. Notas explicativas por Nuno BARREIROS. [Gravações de 1989.] RDP01CD.
1987. *The tragic history of the sea; Travels through my country* [História trágico-marítima; Viagens na minha terra]. Notas explicativas por Nuno BARREIROS e



- Mário Vieira de CARVALHO. PortugalSom CD 870003/PS. [Reedição de: Diapasão LP Diap 25 001, 1974; PortugalSom LP 860009/PS, 1978 (=1981); Da Nova 6015/0, 1980.]
1989. *Carta aberta a Anabela Chaves*. Emi – Valentim de Carvalho CD 7499872. [Também em LP.]
1993. *Quarteto de arcos n.º 2*. Notas explicativas por Mário Vieira de CARVALHO. Strauss – PortugalSom CD 8 0036/PS.
- 1994a. *Concerto da camera col violoncello obbligato. Sinfonieta*. Notas explicativas por José Maria Bettencourt da CÂMARA. Strauss – PortugalSom SP 4033. [Reedição de 1987.]
- 1994b. *Música do século XX*. Notas explicativas não assinadas. Jorsom J CD 0105. [Reedição de: Tecla, 1971.]
- 1994c. *Obras para piano – Obras para violoncelo e piano*. Notas explicativas por Constança CAPDEVILLE e Romeu Pinto da SILVA. Emi – Valentim de Carvalho 7243 5 55109 2 1. [Reedição de: A Voz do Dono LP 8E 063 40318, 1974; A Voz do Dono LP 8E 065 40 428, 1976.]
- 1994d. *Quarteto de cordas n.º 1. Catorze anotações. Suite rústica n.º 2*. Notas explicativas por Constança CAPDEVILLE. Strauss – PortugalSom SP 4036. [Reedição de 1980.]
- 1994e. *Seis canções sobre quadras populares portuguesas*. Notas explicativas não assinadas. Jorsom J CD 0106. [Reedição de: Tecla TES 50.004, 1974.]
- 1994f. *Sonata n.º 5*. Notas explicativas por José Maria Bettencourt da CÂMARA. Strauss – PortugalSom SP 4034. [Reedição de: PortugalSom LP 860016/PS, 1987.]
- 1995a. *Canções regionais portuguesas*. Notas explicativas por Eugénio LEITÃO. Strauss – PortugalSom SP 4035. [Reedição de 1984, de Rádio Triunfo-Discoteca Básica Nacional.]
- 1995b. *Obras para violino e piano*. Notas explicativas por Francine BENOIT. Strauss ST 2038. [Reedição de: Sasseti DP 007, s.d.[1972]]
- 1995c. *Sonata n.º 3. Sonata n.º 1. Três velhos fandangos portugueses*. Notas explicativas por Mário Vieira de CARVALHO. Strauss – PortugalSom ST 2037. [Reedição de: Sasseti LP PST 50.001, 1973.]
- 1995d. *Sonata n.º 6*. Notas explicativas por Teresa CASCUDO. Strauss – PortugalSom SP 4046.
- 1995e. *Sonetos de Camões*. Notas explicativas não assinadas [Alexandre Delgado]. Strauss – PortugalSom SP 4050. [Reedição de 1989.]
- 1996a. *Maria da Graça Amado da Cunha interpreta Lopes-Graça – I*. Notas biográficas por Romeu Pinto da SILVA. Strauss – PortugalSom SP 4082.
- 1996b. *Maria da Graça Amado da Cunha interpreta Lopes-Graça – II*. Notas biográficas por Romeu Pinto da SILVA. Strauss – PortugalSom SP 4083.
- 1996c. *Música portuguesa – século XX*. [2 CDs]. Notas explicativas por Jorge PEIXINHO, Fernando LOPES-GRAÇA, Cândido LIMA, João Pedro OLIVEIRA, Filipe PIRES e Álvaro SALAZAR. Numérica NUM 1053.
1997. *Concertino para violeta e orquestra. Concertino para piano, cordas, metais percussão. Divertimento*. Notas explicativas por Constança CAPDEVILLE. Strauss – PortugalSom SP 4129. [Reedição de: Melodia LP 36 4, 1984; PortugalSom CD 870013/PS, 1988.]

- 1999a. *Compositores portugueses contemporâneos*. Pf: Sofia Lourenço. Numérica NUM 1077.
- 1999b. *Fernando Lopes-Graça. Dulce Cabrita. Gravações históricas*. [3 discos compactos.] ASA – Art and Technology ASA-OC201-3.
- 1999c. *Marchas, danças e canções*. Academia de Amadores de Música – Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal. ACADEM-9901CD.
- 1999d. *Música portuguesa para piano*. Pf: Nancy Harper. Numérica NUM 1086.
- 1999e. *Vinte e quatro prelúdios*. Pf: Miguel Henriques. Notas explicativas por Sérgio AZEVEDO. PortugalSom (M.C.-I.P.A.E.) – Strauss SP-4216.
2000. *Música portuguesa*. Numérica NUM 1093.
2001. *Paris 1937, op.176. Elegia, op.80. Tocata, Andante e Fugato, op.250. Sonata n.º 4, op.141*. Notas explicativas por Sérgio AZEVEDO. PortugalSom (S.E.C.) – Strauss SP-4352.
2004. *Integral das sonatas para piano*. Notas explicativas por Sérgio AZEVEDO. Numérica NUM-1124.

## ARQUIVO SONORO DA RDP

### Cotas de registos sonoros relativos a Fernando Lopes-Graça

RS-A
[P-Lr: A22150]

RS-CD
[P-Lr: CD10533]
[P-Lr: CD10731]
[P-Lr: CD10773]
[P-Lr: CD10795]
[P-Lr: CD10943]
[P-Lr: CD10945]
[P-Lr: CD11016]
[P-Lr: CD11030]
[P-Lr: CD11031]
[P-Lr: CD11043]
[P-Lr: CD11044]
[P-Lr: CD11244]
[P-Lr: CD11268]
[P-Lr: CD11649]
[P-Lr: CD11650]
[P-Lr: CD12504]
[P-Lr: CD12505]
[P-Lr: CD12511]
[P-Lr: CD12512]
[P-Lr: CD12587]
[P-Lr: CD13308]
[P-Lr: CD14091]
[P-Lr: CD14260]
[P-Lr: CD14331]
[P-Lr: CD2803]
[P-Lr: CD3105]
[P-Lr: CD7081]

RS-DT
[P-Lr: DT1109]
[P-Lr: DT1133]
[P-Lr: DT1175]
[P-Lr: DT11902]
[P-Lr: DT1275]
[P-Lr: DT1283]
[P-Lr: DT1305]
[P-Lr: DT1312]
[P-Lr: DT1313]
[P-Lr: DT1320]
[P-Lr: DT1451]
[P-Lr: DT1474]

RS-DT
[P-Lr: DT1519]
[P-Lr: DT1540]
[P-Lr: DT15444]
[P-Lr: DT1588]
[P-Lr: DT1661]
[P-Lr: DT1679]
[P-Lr: DT1706]
[P-Lr: DT1710]
[P-Lr: DT1737]
[P-Lr: DT1777]
[P-Lr: DT1806]
[P-Lr: DT1819]
[P-Lr: DT1829]
[P-Lr: DT2013]
[P-Lr: DT2096]
[P-Lr: DT2102]
[P-Lr: DT2138]
[P-Lr: DT2167]
[P-Lr: DT2218]
[P-Lr: DT2238]
[P-Lr: DT2245]
[P-Lr: DT2412]
[P-Lr: DT2416]
[P-Lr: DT2471]
[P-Lr: DT2524]
[P-Lr: DT2544]
[P-Lr: DT2617]
[P-Lr: DT2645]
[P-Lr: DT2728]
[P-Lr: DT2807]
[P-Lr: DT2862]
[P-Lr: DT2874]
[P-Lr: DT2875]
[P-Lr: DT2876]
[P-Lr: DT2889]
[P-Lr: DT2897]
[P-Lr: DT2923]
[P-Lr: DT2932]
[P-Lr: DT2941]
[P-Lr: DT2952]
[P-Lr: DT2955]
[P-Lr: DT2957]
[P-Lr: DT3126]
[P-Lr: DT3136]
[P-Lr: DT3151]
[P-Lr: DT3198]

RS-DT
[P-Lr: DT324]
[P-Lr: DT3246]
[P-Lr: DT3252]
[P-Lr: DT3253]
[P-Lr: DT3424]
[P-Lr: DT3426]
[P-Lr: DT3542]
[P-Lr: DT3734]
[P-Lr: DT378]
[P-Lr: DT4078]
[P-Lr: DT4318]
[P-Lr: DT4331]
[P-Lr: DT4340]
[P-Lr: DT4472]
[P-Lr: DT4525]
[P-Lr: DT4555]
[P-Lr: DT4622]
[P-Lr: DT4738]
[P-Lr: DT4776]
[P-Lr: DT4922]
[P-Lr: DT510]
[P-Lr: DT5125]
[P-Lr: DT5269]
[P-Lr: DT5387]
[P-Lr: DT5486]
[P-Lr: DT5501]
[P-Lr: DT5510]
[P-Lr: DT56]
[P-Lr: DT5617]
[P-Lr: DT5690]
[P-Lr: DT5704]
[P-Lr: DT5740]
[P-Lr: DT5762]
[P-Lr: DT5770]
[P-Lr: DT598]
[P-Lr: DT6011]
[P-Lr: DT6018]
[P-Lr: DT6057]
[P-Lr: DT6133]
[P-Lr: DT6162]
[P-Lr: DT6348]
[P-Lr: DT7073]
[P-Lr: DT7318]
[P-Lr: DT7399]
[P-Lr: DT7514]
[P-Lr: DT851]

<b>RS-DT</b>
[P-Lr: DT9160]
[P-Lr: DT9192]

<b>RS-P</b>
[P-Lr: P100]
[P-Lr: P101]
[P-Lr: P112]
[P-Lr: P122]
[P-Lr: P133]

<b>RS-P</b>
[P-Lr: P151]
[P-Lr: P171]
[P-Lr: P172]
[P-Lr: P18]
[P-Lr: P182]
[P-Lr: P189]
[P-Lr: P193]
[P-Lr: P21]
[P-Lr: P27]
[P-Lr: P283]

<b>RS-P</b>
[P-Lr: P293]
[P-Lr: P34]
[P-Lr: P36]
[P-Lr: P4]
[P-Lr: P54]
[P-Lr: P60]
[P-Lr: P77]
[P-Lr: P95]
[P-Lr: P97]

## ARQUIVO ÁUDIO-VISUAL DA RTP

### Suporte (cotas) de registos sonoros relativos a Fernando Lopes-Graça

<b>AAV</b>
[P-Lt: LX83 0277V]

<b>ORIG</b>
[P-Lt: LX96 1682XS]
[P-Lt: 414079]
[P-Lt: 3161]
[P-Lt: 8600056]

<b>DOC</b>
[P-Lt: 845234000]
[P-Lt: 660149400]
[P-Lt: 740137300]
[P-Lt: 740211200]

<b>DOC</b>
[P-Lt: 740283100]
[P-Lt: 740283101]
[P-Lt: 740283102]
[P-Lt: 750014000]
[P-Lt: 760962900]
[P-Lt: 760988500]
[P-Lt: 780019400]
[P-Lt: 780727500]
[P-Lt: 790996200]
[P-Lt: 792057800]
[P-Lt: 790580201]
[P-Lt: 800374700]
[P-Lt: 800399200]
[P-Lt: 800317600]
[P-Lt: 800327700]
[P-Lt: 830496501]

<b>DOC</b>
[P-Lt: 820194200]
[P-Lt: 830427800]
[P-Lt: 830158300]
[P-Lt: 860005600]
[P-Lt: 850285800]
[P-Lt: 870011400]
[P-Lt: 865335300]
[P-Lt: 875355000]
[P-Lt: 935149600]
[P-Lt: 935149601]
[P-Lt: 935149602]
[P-Lt: 935149603]
[P-Lt: 935149604]
[P-Lt: 935149605]
[P-Lt: 985003400]

# ANEXOS

NOMENCLATURA & ABREVIATURAS .....	125
-----------------------------------	-----

## QUADROS INFORMATIVOS

<i>Álbum do jovem pianista</i> de Fernando Lopes-Graça .....	131
<i>In memoriam Béla Bartók</i> de Fernando Lopes-Graça .....	135
<i>Música de piano para as crianças</i> de Fernando Lopes-Graça .....	137

## LISTAGENS

### LISTAGENS DAS OBRAS COM PIANO

por instrumentação e ordem alfabética .....	139
por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição .....	145
por ordem cronológica de primeira audição .....	151

LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETARAM A OBRA DE LOPES-GRAÇA .....	155
--	-----

HISTÓRIA COMPARADA DE FERNANDO LOPES-GRAÇA .....	189
--	-----

DEPOIMENTOS .....	205
-------------------	-----

EDIÇÃO DAS PARTITURAS .....	207
-----------------------------	-----

DOCUMENTAÇÃO .....	209
--------------------	-----

**Nota:** os dados constantes nos anexos servirão como complemento à informação contida nos corpos de texto, sem serem, no entanto, exaustivos.

## NOMENCLATURA & ABREVIATURAS

<b>P</b>	<b>parte:</b> segmento principal na estrutura de uma obra. Na forma Sonata pode ser Exposição, e noutras formas simplesmente A ou B; pretende oferecer uma visualização ampla da macro estrutura.
<b>CP, C, c. ou cc.</b>	<b>compasso/s.</b> Em alguns casos, indica-se também o compasso inicial (ex.: <b>CP inicial</b> = 4/4).
<b>CT</b>	<b>contagem:</b> figuras contabilizadas, de tempo/s ou pulsação. A contagem poderá ser feita com base na Unidade de Tempo ou na pulsação, tendo como principal padrão a Unidade de Valor (semibreve), sobre a qual se calculam os segundos de execução (cálculo através das sugestões metronómicas do autor). Nos Quadros Descritivos, utilizam-se parêntesis curvos na indicação da figura/tempo base da contagem, extraída das indicações metronómicas da coluna <b>M</b> , que poderá não ser coincidente com a UT (note-se que esta pode ser frequentemente variável e que não é atribuível em muitos dos casos). Quando se justifica, indicam-se os diferentes valores por ordem (ex.: 1(semínima) (do 1º tempo): x / 2(semínima): y; ou seja, 1(semínima): 138 / 2(semínima): 60).
<b>TP</b>	<b>tempo/s</b> (ex.: semínima = 138).
<b>M</b>	indicação <b>metronómica</b> M.M. (Metrónomo de Maëtzl) No caso de não ser explícita a marcação metronómica, coloca-se a aproximação que o intérprete entende ser a mais correcta na execução da frase dentro de parêntesis rectos, não esquecendo a figura correspondente.
<b>S</b>	<b>secção</b> (no conjunto).
<b>GT</b>	<b>grupo temático.</b>
<b>T</b>	<b>tema.</b>
<b>T-A/I/G</b>	<b>tema</b> na voz <b>aguda</b> / <b>intermédia</b> / <b>grave.</b>
<b>Ti</b>	<b>tema invertido.</b>
<b>F</b>	<b>frase.</b> Chamamos a atenção para as diferenças na exposição das frases, que poderão ser em sequência numérica, se utilizam o mesmo material mas com características celulares ou temáticas que

	as separam ( <b>A1-A2-A3</b> ), em sequência de variação, quando não divergem de modo a serem consideradas disjuntas ( <b>A1-A1'-A1''</b> ), ou ainda com denominações diferentes, se auditivamente distintas ( <b>A1-B1-A2-C1-B2</b> ).
<b>CL</b>	<b>célula/s</b> (de frase ou sub-frase).
<b>E</b>	<b>eixo</b> harmónico ou base composicional , eixo tonal ou modal principal. Dentro da análise formal, na escolha do eixo tonal ou harmónico ( <b>E</b> ), nas linhas principais de orientação, opta-se pela nota ou notas estruturais mais importantes, sejam elas porque ocupam uma função de eixo donde partem (convergem ou divergem) os aglomerados sonoros, ou uma função de âncora, ou ainda de base subjacente principal (tonal), de onde derivam o/s tema/s, o baixo ou a estrutura harmónica (aqui num pensamento aproximado a Schenker, na estratificação de hierarquias e na focagem dos elementos fundamentais).
<b>NI</b>	<b>nota inicial</b> superior da frase ou tema (geralmente na mão direita), que poderá ser antecédida, com uma barra (/), da nota inicial inferior do baixo (geralmente na mão esquerda). A nota inicial serve essencialmente de referência auditiva, pois nem sempre é a nota principal das linhas temáticas, podendo ser simplesmente a nota superior de um acorde que progride de modo invertido, por exemplo. Entendam-se assim como pontos de chamada para a evolução auditiva.
<b>D</b>	<b>dinâmica</b> (em itálico): <i>ppp</i> ( <i>molto pianissimo</i> ); <i>pp</i> ( <i>pianissimo</i> ); <i>p</i> ( <i>piano</i> ); <i>mp</i> ( <i>mezzo-piano</i> ); <i>mf</i> ( <i>mezzo-forte</i> ); <i>f</i> ( <i>forte</i> ); <i>ff</i> ( <i>fortissimo</i> ); <i>fff</i> ( <i>molto fortissimo</i> ); ( <i>c</i> ) = <i>crescendo</i> ; ( <i>d</i> ) = <i>diminuendo</i> ; <i>più piano</i> = ‘-p’ (menos intenso do que o <i>piano</i> ); <i>meno piano</i> = ‘+p’ (mais intenso do que o <i>piano</i> ); <i>meno forte</i> ou <i>forte</i> , <i>non troppo</i> = ‘-f’ (menos intenso do que o <i>forte</i> ); <i>più forte</i> = ‘+f’ (mais intenso do que o <i>forte</i> ); <i>poco sforzando</i> = ‘-sf’; <i>più sonoro</i> (implica uma dinâmica superior à dinâmica anterior, como por exemplo: <i>mf</i> » <i>più sonoro</i> » ‘+mf’).
<b>I</b>	<b>identificação</b> (ex.: versão de 1963 / versão de 1953).
<b>m.d.</b>	<b>mão direita.</b>
<b>m.e.</b>	<b>mão esquerda.</b>
<b>x-y</b>	de ‘x’ a ‘y’: poderá aplicar-se a notas, compassos, etc. (ex.: da nota x à nota y, de Dó3 a ou para Sol4).
<b>x..y</b>	de ‘x’ a ‘y’, aplicado a intervalos contíguos, passando de x a



	(valores intermédios) a y (ex.: (semínima) 56.. +126 = valor da semínima desde 56 a mais de 126 M.M.). Também se colocam os dois pontos quando há alterações várias e não explicitadas (exemplos: ‘Dó#..Mi’ » houve um movimento de Dó# para Mi com diferentes derivações; apenas uma referência, ‘Dó#..’, refere que a partir de Dó# houve diversas modificações; ‘(semínima) ..+66’ = a semínima possuía um valor anterior que foi progressivamente aumentando, mas não necessariamente em crescendo contínuo, para mais de 66 M.M.; ou ainda ‘40..60..80’, em que há alterações que passam por 40, 60 e 80 M.M.).
<b>x.y.z</b>	de ‘x’ para ‘y’ para ‘z’, aplicado a intervalos com função sequencial, sem serem necessariamente conjuntos (ex.: ‘Dó4.Mi3.Fá3’ = notas seguidas de Dó4, Mi3 e Fá3).
<b>x/y/z</b>	sons ‘x’, ‘y’ e ‘z’ em simultâneo (ex.: acorde Dó3/Mi3/Sol3 = acorde perfeito de Dó-Maior). A barra envolve os seus elementos como um conjunto, ou em simultaneidade.
<b>Lá</b>	nota ou eixo <b>Lá</b> (= A)
<b>Lá-M</b>	modo/tonalidade <b>Lá Maior</b> (= A-M)
<b>Lá-m</b>	modo/tonalidade <b>Lá menor</b> (= A-m)
<b>Lá-dórico</b>	<b>modo dórico em Lá</b>
<b>Si</b>	nota ou eixo <b>Si</b> (= B ou H)
<b>Dó</b>	nota ou eixo <b>Dó</b> (= C)
<b>Ré</b>	nota ou eixo <b>Ré</b> (= D)
<b>Mi</b>	nota ou eixo <b>Mi</b> (= E)
<b>Fá</b>	nota ou eixo <b>Fá</b> (= F)
<b>Sol</b>	nota ou eixo <b>Sol</b> (= G)
<b>#</b>	<b>Sustenido</b>
<b>x</b>	<b>sustenido duplo</b>
<b>b</b>	<b>Bemol</b>
<b>bb</b>	<b>bemol duplo</b>
<b>zM</b>	<b>z<sup>a</sup></b> (intervalo) <b>Maior</b> ; s = plural.

<b>zm</b>	$z^a$ (intervalo) <b>menor</b> ; s = plural.
<b>zp</b>	$z^a$ (intervalo) <b>perfeita</b> ; s = plural.
<b>zd</b>	$z^a$ (intervalo) <b>diminuta</b> ; s = plural.
<b>zA</b>	$z^a$ (intervalo) <b>aumentada</b> ; s = plural.
<b>acomp.</b>	<b>acompanhamento</b>
<b>+ / ++</b>	<b>clímax</b>
<b>⇒</b>	<b>implica</b>
<b>n.a.</b>	<b>não atribuído</b>
<b>Sx/andamento/GTy-F</b>	identificação de grupo temático e frase: <b>Sonata (S)</b> ou <b>sonatina (s)</b> número ‘x’, andamento em numeração romana, <b>GT</b> número ‘y’ e <b>frase</b> (ex.: <b>S4/IV/GT2-A1’</b> ).
<b>c.Sk/andamento/z</b> ou <b>cc.Sk/andamento/z-zz</b>	identificação de um compasso específico (ex.: c. <b>S4/III/62</b> , que corresponde a <b>S4/III/GT1-F1’</b> ), ou de uma série de compassos (ex.: <b>cc.s2/I/24-41</b> (compassos de 24 a 41), que corresponde a <b>s2/I/GT2</b> , ou <b>cc.s2/III/86 e ss.</b> (compassos 86 e seguintes), que corresponde à Coda do terceiro andamento da <i>Sonatina recuperada</i> n.º 2).

## NOTAS

- A terminologia utilizada procura, o mais possível, oferecer uma leitura clara e concisa do material em estudo. Um dos procedimentos que atendem a este desígnio é a nomeação das notas. Opta-se pelo nome português das sete notas, em maiúscula, e, quando o caso o justifique (clareza no contexto), a sua tradução numérica.
- Na identificação de um acorde ou tonalidade, acrescenta-se “M” ou “m” para os modos Maior e menor respectivamente, separados de um traço ou hífen ‘-’ (exemplo: acorde de Fá#M, tonalidade de Fá#-Maior).
- Outras construções harmónicas ou axiais (modos ou séries) são indicadas por extenso.
- Contraindo-se a ‘oitava’ (Dó3.Dó4) em ‘8va’, e o plural em ‘8vas’.
- Os intervalos são abreviados na sua classificação: 3M será uma terceira Maior (4), 3m uma terceira menor (3), 5p será uma quinta perfeita (7), 5d uma quinta diminuta (6) e 5A uma quinta Aumentada (8) (exemplo: ‘8A’ será uma oitava aumentada (13), sendo desnecessário o acréscimo de ‘8va’). Na conversão para uma classificação numérica (*vide* Lester (1989) e Oliveira (1998)), podemos inclusive trabalhar com as classes de alturas. Quando os intervalos são antecidos de ‘+’ ou ‘-’, significa que são ascendentes ou descendentes, respectivamente. Um exemplo de trabalho celular

observa-se no terceiro andamento da *Sonata n.º 1*, em que os elementos são especificados (exemplo: a = +2.+2; b = +1.-1; c = +3.+3; etc.).

- No posicionamento no teclado, relativo à frequência (Hertz), utiliza-se o sistema português em que à oitava de Dó central se aplica o número 3 (exemplo: ‘Lá2’, ‘Ré#3’). Quando se pretende apontar diferentes registos, usamos o número dentro de uma moldura, ou seja, Dó3 a Si3 = 3 (exemplo: um acorde que pertence ao registo 2 reporta-se à nota inferior e não à nota superior do acorde). Em termos latos, o registo grave estende-se desde a nota mais grave do piano, em geral Lá-1, a Si1; o registo médio ronda entre o Dó2 e Si4, e o registo agudo reporta-se à extensão superior, desde o Dó5 até ao limite mais agudo do piano, em geral Dó7, ou, no caso de muitos pianos existentes em Portugal na época de Lopes-Graça, incluindo o do próprio, a nota mais aguda é Lá6 (extensão de sete oitavas).
- Entenda-se harpejo como um acorde quebrado contínuo, na forma ascendente ou descendente. Podemos diferenciar que ‘arpejar’ será tocar arpa, e ‘harpejar’ será tocar ou fazer um harpejo.
- Ainda dentro do panorama melódico e harmónico, utilizamos a denominação “em arco” quando existe um movimento que retorna a um ponto que pertence ou se aproxima dos traçados inicialmente. No caso do movimento ou intensidade ser nos sentidos ascendente e descendente, poder-se-á apelidar arco superior ( $\wedge$ ), enquanto que o nome para o inverso poderá ser de arco inferior ( $\vee$ ). Estas designações são aplicáveis em sequências melódicas e harmónicas, bem como à dinâmica. Num sentido lato, também na ‘forma’ temos uma estrutura ‘em arco’ quando se desenrolam grupos independentes na parte central (ex.: ABCBA ou ainda ABCDCBA). Se atentarmos no perfil desenhado pela matéria que constituem os andamentos das sonatas e sonatinas e destas obras no seu todo, poderemos vislumbrar, em geral, estruturas em arco, ou ‘quiásticas’ (do grego ‘*khiasma*’).
- Quando agregamos duas linhas ou as duas mãos, se estas perfazem um movimento na mesma direcção, diz-se que estão em movimento ‘paralelo’; se o movimento é inverso, diz-se ‘contrário’; e se há estabilidade numa das linhas ou mãos, enquanto a outra se afasta ou aproxima, diz-se ‘oblíquo’. Se os movimentos são em arco, poderão ser ‘paralelos’ ou ‘oblíquos’, ou ‘contrários convexos’, se se afastam e se aproximam (arco superior por cima), e ‘contrários côncavos’, se se aproximam e depois se afastam (arco superior por baixo). Estes podem também expandir-se em ampliação ou diminuição. Note-se que a ‘mão direita’ poderá ser abreviada como ‘m.d.’, idêntico na língua italiana, e a mão esquerda como ‘m.e.’ ou ‘m.s.’ (*mano sinistra*) em italiano.
- Existem algumas definições específicas da execução pianística. Para além do controlo do peso do braço, temos movimentos do braço ou pulso laterais ou verticais, ascendentes e descendentes. A rotação do pulso poderá ser ‘de eixo’ (como na efectivação de tremolos, trilos, etc.), ‘ascendente’ (acorde harpejado ascendente) ou ‘descendente’. Com esta técnica tocam-se, por exemplo, os ‘pares de notas’, que são grupos de duas notas ou dois conjuntos. Não se deverá confundir com ‘notas duplas’, que são notas que pertencem a uma célula. Mais semelhante será o ‘par de figuras’, grupos de duas figuras com articulação que as envolve (ligaduras) ou ‘figuras duplas’, separadas, com acentos distintos. Também se entende ‘apogiatura dupla’, ‘tripla’, etc., quando existem duas ou mais notas ornamentais.

- Ainda outros casos reportam-se à definição de variegados conceitos. Uma ‘sensível invertida’, por exemplo, será uma nota (ou conjunto de notas) que desempenham a função de sensível mas num sentido descendente (exemplo: Réb para Dó). Para além do conhecido ornamento ‘grupeto’, empregamos este termo quando pequenas células rondam graus próximos (+1 ou +2 ou -1 ou -2). As séries poderão ser individuais ou por grupos, em escada (ou por degraus) ou contínuas). Também um cromatismo poderá ser por degraus (exemplo: c.S2/III/143).
- As expressões italianas são colocadas em itálico e minúsculas (exemplo: *più mosso*).
- Distinguimos ‘Pedal’, com maiúscula, referente aos pedais do piano, do termo ‘pedal’ quando aplicado a uma nota que pode não pertencer harmonicamente às restantes notas mas que se mantém por um certo tempo como bordão, seja por repetição ou por prolongamento sonoro. Subentende-se o não especificado uso do Pedal como sendo o Pedal de Sustém, ou Direito (afastamento dos abafadores), sendo indicados os outros com o título respectivo: Pedal Una Corda, ou Doce, ou Surdina, ou Esquerdo (deslocação do teclado ou aproximação dos martelos às cordas), Pedal Sostenuto, ou Tonal, ou Central, ou Seleccionador, ou ainda Sustentador. Exclui-se o Pedal Abafador (interposição de uma tira de pano ou feltro entre martelos e cordas), aplicado nos pianos verticais.
- Por uma razão prática, para não se separarem alguns elementos de conjunto nas linhas de texto, como sejam os compassos, optamos por omitir o espaço (exemplos: ‘c.x’ ou ‘cc.x-y’).
- Os parêntesis curvos, ‘( )’, entremostam uma indicação que não será a principal, apesar de correctamente assinalada, como acontece nas notas iniciais ornamentais ou numa marcação do primeiro compasso diferente das seguintes, com compassos regulares. Os parêntesis rectos, ‘[ ]’, aludem a uma sugestão nossa, com a informação implícita ou presente noutras circunstâncias similares. Como exemplos, ainda dentro desta nomenclatura, em **D**, no quadro descritivo: [*f mp*], como em S2/I/150-156, significa que são indicações nossas, e que passa de *forte* para *mezzo-piano* (c.155); [*f ..p*], significa ‘de .. para’, com suposto diminuendo; sem sinal entre indicações, pressupõe-se que houve uma mudança sem graduação, como em ‘[*p f*]’ (espaço entre ‘*p*’ e ‘*f*’; no caso da barra, [*sf/mf*] aponta que há simultaneidade entre um *sforzando* e um *mezzo-forte*; para indicar uma sequência em que os elementos se repetem, colocamos esses elementos dentro de barras verticais, ‘| |’, ou seja, [| *p f* |] significa que há, durante o tempo indicado, uma alternância entre *piano* e *forte*.

***Álbum do jovem pianista de Fernando Lopes-Graça***

(quadro informativo)

Obra	I	Andamento	D	C	Md	CC	A	Âmbito	Textura
						Por secção			
						Total			
Prelúdio	1 / 1	<i>Non troppo mosso</i>	1'05"	4/4	M	A-8/A-8/A-13/A-11 40	0	c2[c3] – b4	2 vozes
Coral	2 / --	<i>Andante</i>	1'20"	2/2	F	A-20 / A-20 40	0	d2 [a2]– c5[d3]	4 vozes (harmónicas)
Rondel	3 / --	<i>Un poco vivo</i>	1'05"	3/8	m	A-45 / A-37 82	0	a [a3] – e6 [e4]	2 vozes
Chula	4 / 3	<i>Un poco pesante</i>	1'10"	2/4	M	A-18 / A-16 / A-21 55	0	a [d1] – a5	1 voz + acomp.
Acalanto	5 / 2	<i>Tranquillo</i>	1'35"	2/4	m	A-12 / A-18 30	0	g2 – a4	acomp. (harpejo de 2 notas) + 1 voz
Folha de álbum	6 / --	<i>Triste</i>	1'15"	2/4	m/F	A-16 / B-15 / A-12 43	1	c2 – bb3 [d3]	3 vozes
Repouso	7 / 4	<i>Moderato</i>	1'35"	4/4	m	A-10 / A-19 29	0	a [f#2] – c# [b3]	2, 3, 4 vozes
Canto de alva	8 / --	<i>In modo pastorale</i>	1'40"	2/4	M	A-27 / A-24 / A-18 69	0	eb [a1] – b5 [b4]	2 vozes (+2)
Exercício de harmonia	9 / 7	<i>Andante</i>	1'10"	3/4	m	27	0	g1 – g4	4 vozes (harmónicas)
Canto dos pequenos pedintes p'los 'Santos'	10 / 5	<i>Poco animato</i>	1'05"	2/4	MI	A-14 / A-7 21	0	a [a2] – e5 [e4]	3 vozes

**Álbum do jovem pianista de Fernando Lopes-Graça**

(quadro informativo)

Obra	I	Andamento	D	C	Md	CC	A	Âmbito	Textura
						Por secção			
						Total			
Pequeno passeio matinal	11 / 6	<i>Con gioia</i>	1'10"	2/4	M	68	0	g1 [g2] – e5 [e4]	1 voz + acomp. (+1)
Cantiga de roda	12 / --	<i>Semplice</i>	0'55"	2/4	L	A-30 / A-32	0	f#2 [c3] – c5 [c4]	2,3 vozes
						62			
<i>Alla Bartók</i>	13 / --	<i>Ritmico</i>	0'50"	2/4	M	41	0	c#1 – b4	4 vozes (harmónicas)
A espanholita	14 / --	<i>Vivace</i>	1'15"	3/8	M	A-20 / A-16 / A-44	(0)	e [g1] – bb4 [e4]	1 voz + acomp.
						80			
Pequena contenda em forma de tocata	15 / --	<i>Allegro non troppo</i>	1'20"	3/4	Pt	A-29 / A-48	0	b1 [e2] – g5 [e5]	4 vozes (harmónicas)
						77			
Canção sem palavras	16 / 9	<i>Andante</i>	1'25"	4/4	m	A-10 / A-11	0	db1 – f4	1 voz + acomp.
						21			
As terceirinhas do Padre Inácio ( <i>quasi Barcarola</i> )	17 / 10	<i>Tempo rubato</i>	2'05"	2/4	M	A-15 / A-17 / A-14	0	eb [eb1] – db6 [db5]	1 voz (+1 em terceiras) + acomp.
						46			
Bailata	18 / 11	<i>Un poco risticamente</i>	1'05"	2/4	D	A-18 / A-24	1/2	g – c6 [f5]	1 voz + acomp.
						42			
Passo trocado	19 / 12	<i>Tempo di marcia</i>	1'15"	2/4	M	A-19 / A-37 / A-21	0	c1 [f1] – g5 [g4]	1 voz + acomp.
						77			
Melodia distante	20 / 13	<i>Liberamente</i>	2'00"	--	m	A-14 / A-24 / A-15	(0)	f# – a5	1 voz (+ 1 à oitava)
						53			

**Álbum do jovem pianista de Fernando Lopes-Graça**

(quadro informativo)

Obra	I	Andamento	D	C	Md	CC	A	Âmbito	Textura
						Por secção			
						Total			
Jornada gloriosa	21 / 14	<i>Allegramente</i>	1'45"	2/4	M	A-36 / B-52 / A-30	1	c1 – a6 [a5]	1, 2 vozes + acomp. (+ secção com acordes)
						118			
Fandango	-- / 8	<i>Allegretto con moto</i>	--	3/8	M	---	0	--	1 voz (+1) + acomp.

Clímax : + / ++

Md = Modo (M = Maior; m = menor; D = dórico; F = frígio; L = lídio; Ml = mixolídio; si; TI = tons inteiros; Pt = pantonal ou pandiatónico)

T = Tonalidade / Eixo Tonal

I = Identificação (versão 1963 / versão 1953)

D = Duração (apontada pelo autor no final de cada peça)

C = Compasso

A = Anacrusis (em tempos. Ex.: em 2/4, 1= uma semínima)

Tp = Tempos totais

acomp. = acompanhamento

# ***In memoriam Bela Bartók – suites progressivas para piano***

(quadro informativo)

## **SUITE I**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	00:40
2	<i>Marchinhas</i>	00:50
3	<i>Idílio</i>	01:05
4	<i>Valsa maluca</i>	00:50
5	<i>Endecha</i>	01:05
6	<i>Carrilhão</i>	01:05
7	<i>Dança campestre</i>	01:05
TOTAL DA DURAÇÃO = 6:40		

## **SUITE II**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	00:50
2	<i>Arrolo</i>	01:00
3	<i>Canção bailada</i>	01:40
4	<i>Cânone</i>	01:05
5	<i>Intermezzo</i>	01:20
6	<i>Contarelo</i>	01:10
7	<i>Farândola</i>	01:30
TOTAL DA DURAÇÃO = 08:35		

## **SUITE III**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	01:00
2	<i>Salmo</i>	01:50
3	<i>Valsinha</i>	00:55
4	<i>Cantilena</i>	01:25
5	<i>Divertimento</i>	00:50
6	<i>Noveleta</i>	01:30
7	<i>Bucólica</i>	01:50
8	<i>Marcha</i>	02:05
TOTAL DA DURAÇÃO = 11:25		

## **SUITE IV**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Fantasia</i>	02:40
2	<i>Ária</i>	02:45
3	<i>Tento</i>	02:05
4	<i>Invenção a duas vozes</i>	01:30
5	<i>Rondinho</i>	02:00
6	<i>Basso continuo</i>	02:05
TOTAL DA DURAÇÃO = 13:05		

## **SUITE V**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	01:20
2	<i>Vespéral</i>	01:50
3	<i>Contradança</i>	01:25
4	<i>Barcarola</i>	03:00
5	<i>Loa</i>	01:40
6	<i>Tocatina</i>	01:45
TOTAL DA DURAÇÃO = 11:00		

## **SUITE VI**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	01:35
2	<i>Alvorada</i>	01:25
3	<i>Vilão</i>	01:40
4	<i>Capricho</i>	01:40
5	<i>Préstito fúnebre</i>	03:30
6	<i>Baile</i>	02:15
TOTAL DA DURAÇÃO = 12:05		

## **SUITE VII**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Prelúdio</i>	01:20
2	<i>Nocturno</i>	02:10
3	<i>Scherzo rítmico</i>	01:15
4	<i>Serenata</i>	02:30
5	<i>Pastoral</i>	02:00
6	<i>Treno</i>	02:15
7	<i>Tocata</i>	02:05
TOTAL DA DURAÇÃO = 13:35		

## **SUITE VIII**

NR.	TÍTULO	M:S
1	<i>Pórtico</i>	03:20
2	<i>Coreia I</i>	02:15
3	<i>Encantação I</i>	01:30
4	<i>Epicédio</i>	03:00
5	<i>Coreia II</i>	02:20
6	<i>Encantação II</i>	01:20
7	<i>Tributo</i>	[?] (a)
TOTAL DA DURAÇÃO = ?		

(a) De acordo com a gravação efectuada por Olga Prats.



## ***Música de piano para as crianças de Fernando Lopes-Graça***

(quadro informativo)

NR.	TÍTULO
1	<i>Estudo n.º 1</i>
2	<i>Melodia acompanhada n.º 1</i>
3	<i>Estudo n.º 2</i>
4	<i>Melodia acompanhada n.º 2</i>
5	<i>Melodia acompanhada n.º 3</i>
6	<i>Estudo n.º 3</i>
7	<i>Um bocadinho triste</i>
8	<i>Simples canção</i>
9	<i>Estudo n.º 4</i>
10	<i>Recordação</i>
11	<i>Estudo n.º 5</i>
12	<i>Canção da Serra da Estrela</i>
13	<i>Estudo n.º 6</i>
14	<i>Cânone a duas vozes</i>
15	<i>Melodia acompanhada n.º 4</i>
16	<i>Canção alentejana</i>
17	<i>Brincadeira</i>
18	<i>Baixo ostinato</i>
19	<i>Canto dos batedores de água</i>
20	<i>Jogo de terceiras</i>
21	<i>Rosa, a pastorinha</i>
22	<i>O branco e o preto</i>
23	<i>Divagação</i>
24	<i>Pequena música chinesa</i>
25	<i>Canção beirã</i>
26	<i>Pentatonia</i>
27	<i>Caleidoscópio</i>
28	<i>Tocata</i>

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem alfabética

Obras para piano solo	Local e ano de composição	LG
<i>Álbum do Jovem Pianista</i>	1953-1963.	134
<i>Ao Fio dos Anos e das Horas</i>	1979.	150
<i>Canto de Amor e de Morte</i>	Lisboa, 1961.	141
<i>Cinco Nocturnos</i>	1957-1959.	139
<i>Cosmorame</i>	[1963, tábua]	145
<i>Dois Embalos</i>	1955.	136
<i>Dois Improvisos</i>	Parede, 1982.	153
<i>Duas Sonatinas Recuperadas</i>	[ca.1940]-1960.	125
<i>Elegia à Memória de D. Herculana de Carvalho</i>	1953; [rev. s.d.].	130
<i>Epitalâmio</i>	Lisboa, 1953.	131
<i>(Onze) Glosas</i>	1950.	127
<i>In Memoriam Béla Bartók, 8 Suites</i>	1960-1964; 1971; 1975	140
<i>Marche (de La fièvre du temps)</i>	s.d. [ca. 1940].	1d
<i>Melodias Rústicas Portuguesas I</i>	1956.	137
<i>Melodias Rústicas Portuguesas II</i>	1956-1957.	138
<i>Mornas Cabo-Verdianas</i>	[ca.1940?]-1978.	126
<i>Música de Piano para as Crianças</i>	[1968-1976, tábua].	147
<i>Músicas Festivas</i>	(I) Lisboa, 1962; (V) Parede, 1963; (VI) 1964; (X) 1980; (XI) 1983; (XII) 1984; (XIII) 1985; (XIV, XV) 1987; (XVI, XVII) 1988; (XVIII) 1989; (XIX) 1990; (XX, XXI) 1991; (XXII) 1991, rev. 1992; (XXIII) 1993-1994.	144
<i>Músicas Fúnebres</i>	Parede, (I) 1981, rev. 1989; (II) 1988, rev. 1989; (III) 1985, rev. 1989; (IV) 1986, rev. 1989; (V) 1988, rev. 1989; (VI) 1990, rev. 1993; (VII) 1990; (VIII) 1990 [rev. 1991]; (IX) [s.d.].	152
<i>Natais Portugueses I</i>	1954.	135
<i>Natais Portugueses II</i>	[1967, tábua]	146
<i>Nove Danças Breves</i>	Paris, 1938 /? >- Lisboa, 1948; Parede, rev. 1964.	122
<i>Oito Bagatelas</i>	(I) Paris, 1938; (II) Lisboa, 1941; (III) Lisboa, 1948; (IV) Lisboa, 1950; (V) Paris, 1938; (VI) Paris, 1939; (VII)	123

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem alfabética

Obras para piano solo	Local e ano de composição	LG
	Lisboa, 1948; (VIII) Lisboa, 1941.	
<i>Prelúdio, Canção e Dança</i>	[1927, tábuas] Tomar, 1928.	118
<i>Prelúdio, Cena e Dança</i>	Lisboa, 1929 [-1930].	119
<i>Quatro Improvisos</i>	Lisboa, 1961.	143
<i>Sonata n.º 1</i>	Tomar, 1934; rev. ca.1960.	121
<i>Sonata n.º 2</i>	Paris, 1939; rev. 1948; Lisboa, 1956.	124
<i>Sonata n.º 3</i>	Lisboa 1952; rev. 1959.	129
<i>Sonata n.º 4</i>	Lisboa, [194?-]1961.	142
<i>Sonata n.º 5</i>	Parede, 1977.	149
<i>Sonata n.º 6</i>	Parede, 1981.	151
<i>Tocata, Andante e Fugato</i>	Parede, 1991.	154
<i>Três Embalos</i>	1973.	148
<i>Três Epiáfios</i>	Lisboa, 1930; rev. 1945.	120
<i>Três Velhos Fandangos Portugueses</i>	1953 (1ª versão para cravo); rev. 1959.	132
(Doze) <i>Variações sobre um Tema Popular Português</i>	Tomar, 1927.	117
<i>Viagens na Minha Terra</i>	1953-1954.	133
<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i>	1950-1955; [rev. ca. 1964].	128

Obras para piano a 4 mãos ou dois pianos	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>La fièvre du temps</i> (bailado; incompleto)	2 pf (1ª versão)	Paris, 1938.	1
<i>Melodias rústicas portuguesas III</i>	pf, 4 mãos	1979	156
<i>Paris, 1937</i>	2 pf	Paris, 1937; Lisboa, 1968.	155
<i>Prelúdio, cena e dança</i>	2 pf	(I,III) 1959; (II) 1973.	119a

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Adagio doloroso e fantasia</i>	vl + pf	1988	105
<i>Adagio ed alla danza</i>	vc + pf	1965	128a
<i>Andante e allegro</i>	fl + pf	1984	104
<i>Aquela nuvem e outras</i>	voz + pf	1987	241
<i>Aquela por quem padeço</i>	voz + pf	1963	227

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem alfabética

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Aquela triste e leda madrugada</i>	voz + pf	1959	209
<i>As cançõezinhas da Tila</i>	coro + acomp. inst.	1958-1959	11
<i>As mãos e os frutos</i>	voz + pf	1959	211
<i>As predicções de Adamastor contra os portugueses</i>	voz + pf	1959	212
<i>As três canções de Olívia</i>	voz + pf	1935; rev. 1948	164
<i>Balada de Coimbra</i>	voz + pf	1955	202
<i>Barca bela</i>	voz + pf	1958	204
<i>Canção de embalo</i>	voz + pf	1950	184
<i>Canciones de Tierras Altas</i>	voz + pf	1989	245
<i>Canções e rondas infantis</i>	voz + pf	1953	198
<i>Canções heróicas</i>	coro + acomp. inst.	1946-1960	10
<i>Canções heróicas (2º caderno)</i>	voz + pf	1946-1960	176
<i>Canções heróicas (3º caderno)</i>	voz + pf	1949-195?	182
<i>Canções heróicas (4º caderno)</i>	voz + pf	1968	231
<i>Canções heróicas (5º caderno)</i>	voz + pf	1945-1955	174
<i>Canções heróicas (6º caderno)</i>	voz + pf	194?-1974	183
<i>Canções heróicas (7º caderno)</i>	voz + pf	1975-1977	236
<i>Canções populares portuguesas I</i>	voz + pf	1939-1942	169
<i>Canções populares portuguesas II</i>	voz + pf	1942-1946	171
<i>Canções populares portuguesas III</i>	voz + pf	1947-1949	178
<i>Canções populares portuguesas IV</i>	voz + pf	1951-1959	193
<i>Canções populares portuguesas V</i>	voz + pf	1959-1982	214
<i>Cantiga</i>	voz + pf	1959	210
<i>Cantigas de terreiro</i>	voz + pf	1960	215
<i>Canto de amor e de morte</i>	2 vl + va + vc + pf	1961	141a
<i>Canto de amor e de morte</i>	orquestra sinfónica	1962	140b
<i>Cantos de mágoa e desalento</i>	voz + pf	1987	243
<i>Cantos exumados</i>	voz + pf	[s.d. – recuperados em 1979)	246
<i>Cantos sefardins</i>	voz + pf	1969	235
<i>Charneca em flor</i>	voz + pf	1981	238
<i>Cinco canções de “Os dias íntimos”</i>	voz + pf	1950-1966	188
<i>Clepsidra</i>	voz + pf	1967-1976	230
<i>Desafio</i>	voz + pf	1959	205
<i>Dez canções populares húngaras</i>	voz + pf	1954; rev.1988	199
<i>Dez novos sonetos de Camões</i>	voz + pf	1984	240
<i>Díptico das virgens afogadas</i>	voz + pf	1951-1967	194
<i>Divindade da terra</i>	voz + pf	1959	208
<i>Dix chansons populaires tchèques et slovaques</i>	voz + pf	1951; rev. 1978	192

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem alfabética

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Dois romances</i>	voz + pf	1946	175
<i>Dois sonetos de António Nobre</i>	voz + pf	1951	190
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1934-1936	163
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1959	206
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1969	234
<i>Duas canções de Alberto de Lacerda</i>	voz + pf	1960	222
<i>Duas canções de Cabral do Nascimento</i>	voz + pf	1961	223
<i>Duas canções de Fernando Pessoa</i>	voz solista + cj. inst.	1960	80
<i>Duas canções de Teixeira de Pascoaes</i>	voz + pf	1950-1951	186
<i>Duas canções do “Finis Patriae”</i>	voz + pf	1950-1951	189
<i>Duas cantigas de embalar</i>	voz + pf	1959	207
<i>Fragmento de uma carta</i>	voz + pf	1962	226
<i>Geórgicas</i>	ob + va + cb + pf	1989	95
<i>Grinalda para Federico García Lorca</i>	voz + pf	1961	224
<i>Ícaro</i>	voz + pf	1935; [rev. s.d.]	165
<i>Imortalidade</i>	voz + pf	1963	228
<i>Inscrição para o túmulo de uma donzela</i>	voz + pf	1951	191
<i>Introito aos “Pobres” de Raul Brandão</i>	declamação + pf	1967	248
<i>Lá vem o touro vermelho</i>	voz + pf	1960	220
<i>Mar de Setembro</i>	voz + pf	1961-1975	225
<i>Marcha quase fúnebre</i>	voz + pf	1935	166
<i>Marchas, danças e canções</i>	coro + acomp. inst.	[1945]	9
<i>Neuf chansons populaires russes</i>	voz + pf	1950-1951	187
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz + pf	1960	217
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz solista + cj. inst.	1964	217a
<i>Nove odes de Ricardo Reis</i>	voz + pf	1987	242
<i>O menino da sua mãe</i>	voz + pf	1936; rev. 1944	167
<i>O sol é grande</i>	voz + pf	1960	216
<i>Odes rubras</i>	voz + pf	1945	173
<i>Página esquecida</i>	vc + pf	1955	99
<i>Pastoral</i>	voz + pf	1934-1935	162
<i>Pequeno tríptico</i>	vl + pf	1960	101
<i>Porque vossa beleza a si se vença</i>	voz + pf	1960	218
<i>Prelúdio, capricho e galope</i>	vl + pf	1941; rev. 1964	98
<i>Prelúdio, pastoral e dança</i>	orquestra sinfónica	1931; rev. 1937	52
<i>Presente de Natal para as crianças</i>	coro + acomp. inst.	1978	45a

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem alfabética

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Primavera</i>	voz + pf	1953	196
<i>Primeira Anteriana</i>	voz + pf	1928; [rev. s.d.]	157
<i>Quarteto com piano</i>	vl + va + vc + pf	1938; rev. 1963	93
<i>Quatre sonnets de Ronsard</i>	voz + pf	1964	229
<i>Quatro cantos de Sophia</i>	voz + pf	1968-1969	232
<i>Quatro cantos do Natal</i>	voz + pf	1958	203
<i>Quatro líricas castelhanas</i>	voz + pf	1960	219
<i>Quatro miniaturas</i>	vl + pf	1980	103
<i>Quatro momentos de Álvaro de Campos</i>	voz + pf	1987	244
<i>Quatro peças em suite</i>	va + pf	1978	102
<i>Romances</i>	voz + pf	1959	213
<i>Segunda Anteriana</i>	voz + pf	1968-1969	233
<i>Seis canções sobre quadras populares portuguesas</i>	voz + pf	1934	160
<i>Seis cantos sefardins</i>	voz solista + cj. inst.	1971	235a
<i>Seis sonetos de Camões</i>	voz + pf	1979	237
<i>Sept vieilles chansons grecques</i>	voz + pf	1950	185
<i>Sete apotegmas</i>	ob + va + cb + pf	1981	94
<i>Sete breves canções do Mar dos Açores</i>	voz + pf	1982-1983	239
<i>Sete canções castelhano-portuguesas de Rio de Onor</i>	voz + pf	1954; rev. s.d.	201
<i>Sete canções populares brasileiras</i>	voz + pf	1954	200
<i>Sete líricas de Fernando Pessoa</i>	C + T + B + pf <i>ad lib</i>	[s.d.]	255a
<i>Seven Negro-American folksongs</i>	voz + pf	1952; rev. s.d.	195
<i>Six old English songs</i>	voz + pf	1949	181
<i>Six vieilles chansons françaises</i>	voz + pf	1948	180
<i>Sonatina n.º 1 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1951	96
<i>Sonatina n.º 2 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1970	97
<i>Terra e céu</i>	voz + pf	1953	197
<i>Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento</i>	voz + pf	1960	221
<i>Três canções ao gosto popular</i>	voz + pf	1934[-1936?]; rev. 1966	161
<i>Três canções de Fernando Pessoa</i>	voz + pf	1947-1950; rev. 1980	179
<i>Três canções populares portuguesas</i>	vc + pf	1953	178a
<i>Três cantares</i>	voz + pf	1945	172
<i>Três poemas</i>	voz + pf	1934; rev. 1951	159
<i>Três poemas em prosa</i>	voz + pf	[1928]-1929	158

**OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

por instrumentação e ordem alfabética

<b>Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>LG</b>
<i>Três sonetinhos</i>	voz + pf	1942	170
<i>Três sonetos de Camões</i>	voz + pf	1939; rev. 1960	168
<i>Tríptico de D. João</i>	voz + pf	1990	247
<i>Trois pièces</i>	vl + pf	1959	100
<i>Trovas</i>	voz + pf	1947	177
<i>Viagens na minha terra</i>	orquestra sinfónica	1969	133a

<b>Obras para piano (solista) e orquestra</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>LG</b>
<i>Concertino para piano, cordas, metais e percussão</i>	1952-1954	71
<i>Concerto n.º 1 para piano e orquestra</i>	1940	69
<i>Concerto n.º 2 para piano e orquestra</i>	1942; rev. 1952, 1971	70
<i>Fantasia</i>	1975	74

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

Obras para piano solo	Local e ano de composição	LG
(Doze) <i>Variações sobre um Tema Popular Português</i>	Tomar, 1927.	117
<i>Prelúdio, Canção e Dança</i>	[1927, tábua] Tomar, 1928.	118
<i>Prelúdio, Cena e Dança</i>	Lisboa, 1929 [-1930].	119
<i>Três Epitáfios</i>	Lisboa, 1930; rev. 1945.	120
<i>Sonata n.º 1</i>	Tomar, 1934; rev. ca.1960.	121
<i>Nove Danças Breves</i>	Paris, 1938 /? >- Lisboa, 1948; Parede, rev. 1964.	122
<i>Oito Bagatelas</i>	(I) Paris, 1938; (II) Lisboa, 1941; (III) Lisboa, 1948; (IV) Lisboa, 1950; (V) Paris, 1938; (VI) Paris, 1939; (VII) Lisboa, 1948; (VIII) Lisboa, 1941.	123
<i>Sonata n.º 2</i>	Paris, 1939; rev. 1948; Lisboa, 1956.	124
<i>Marche (de La fièvre du temps)</i>	s.d. [ca. 1940].	1d
<i>Duas Sonatinas Recuperadas</i>	[ca.1940]-1960.	125
<i>Mornas Cabo-Verdianas</i>	[ca.1940?]-1978.	126
(Onze) <i>Glosas</i>	1950.	127
<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i>	1950-1955; [rev. ca. 1964].	128
<i>Sonata n.º 3</i>	Lisboa 1952; rev. 1959.	129
<i>Elegia à Memória de D. Herculana de Carvalho</i>	1953; [rev. s.d.].	130
<i>Epitalâmio</i>	Lisboa, 1953.	131
<i>Três Velhos Fandangos Portugueses</i>	1953 (1ª versão para cravo); rev. 1959.	132
<i>Viagens na Minha Terra</i>	1953-1954.	133
<i>Álbum do Jovem Pianista</i>	1953-1963.	134
<i>Natais Portugueses I</i>	1954.	135
<i>Dois Embalos</i>	1955.	136
<i>Melodias Rústicas Portuguesas I</i>	1956.	137
<i>Melodias Rústicas Portuguesas II</i>	1956-1957.	138
<i>Cinco Nocturnos</i>	1957-1959.	139
<i>In Memoriam Béla Bartók, 8 Suites</i>	1960-1964; 1971; 1975	140
<i>Canto de Amor e de Morte</i>	Lisboa, 1961.	141
<i>Sonata n.º 4</i>	Lisboa, [194?]-1961.	142
<i>Quatro Improvisos</i>	Lisboa, 1961.	143
<i>Músicas Festivas</i>	(I) Lisboa, 1962; (V) Parede, 1963; (VI) 1964; (X) 1980; (XI) 1983; (XII)1984; (XIII)1985; (XIV, XV) 1987;	144



# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

Obras para piano solo	Local e ano de composição	LG
	(XVI, XVII) 1988; (XVIII) 1989; (XIX) 1990; (XX, XXI) 1991; (XXII) 1991, rev. 1992; (XXIII) 1993-1994.	
<i>Cosmorame</i>	[1963, tábua]	145
<i>Natais Portugueses II</i>	[1967, tábua]	146
<i>Música de Piano para as Crianças</i>	[1968-1976, tábua].	147
<i>Três Embalos</i>	1973.	148
<i>Sonata n.º 5</i>	Parede, 1977.	149
<i>Ao Fio dos Anos e das Horas</i>	1979.	150
<i>Sonata n.º 6</i>	Parede, 1981.	151
<i>Músicas Fúnebres</i>	Parede, (I) 1981, rev. 1989; (II) 1988, rev. 1989; (III) 1985, rev. 1989; (IV) 1986, rev. 1989; (V) 1988, rev. 1989; (VI) 1990, rev. 1993; (VII) 1990; (VIII) 1990 [rev. 1991]; (IX) [s.d.].	152
<i>Dois Improvisos</i>	Parede, 1982.	153
<i>Tocata, Andante e Fugato</i>	Parede, 1991.	154

Obras para piano a 4 mãos ou dois pianos	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>La fièvre du temps</i> (bailado; incompleto)	2 pf (1ª versão)	Paris, 1938.	1
<i>Prelúdio, cena e dança</i>	2 pf	(I,III) 1959; (II) 1973.	119a
<i>Paris, 1937</i>	2 pf	Paris, 1937; Lisboa, 1968.	155
<i>Melodias rústicas portuguesas III</i>	pf, 4 mãos	1979	156

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Primeira Anteriana</i>	voz + pf	1928; [rev. s.d.]	157
<i>Três poemas em prosa</i>	voz + pf	[1928]-1929	158
<i>Três poemas</i>	voz + pf	1934; rev. 1951	159
<i>Seis canções sobre quadras populares portuguesas</i>	voz + pf	1934	160

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Três canções ao gosto popular</i>	voz + pf	1934[-1936?]; rev. 1966	161
<i>Pastoral</i>	voz + pf	1934-1935	162
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1934-1936	163
<i>As três canções de Olívia</i>	voz + pf	1935; rev. 1948	164
<i>Ícaro</i>	voz + pf	1935; [rev. s.d.]	165
<i>Marcha quase fúnebre</i>	voz + pf	1935	166
<i>O menino da sua mãe</i>	voz + pf	1936; rev. 1944	167
<i>Três sonetos de Camões</i>	voz + pf	1939; rev. 1960	168
<i>Canções populares portuguesas I</i>	voz + pf	1939-1942	169
<i>Três sonetinhos</i>	voz + pf	1942	170
<i>Canções populares portuguesas II</i>	voz + pf	1942-1946	171
<i>Três cantares</i>	voz + pf	1945	172
<i>Odes rubras</i>	voz + pf	1945	173
<i>Canções heróicas (5º caderno)</i>	voz + pf	1945-1955	174
<i>Dois romances</i>	voz + pf	1946	175
<i>Canções heróicas (2º caderno)</i>	voz + pf	1946-1960	176
<i>Trovas</i>	voz + pf	1947	177
<i>Canções populares portuguesas III</i>	voz + pf	1947-1949	178
<i>Três canções de Fernando Pessoa</i>	voz + pf	1947-1950; rev. 1980	179
<i>Six vieilles chansons françaises</i>	voz + pf	1948	180
<i>Six old English songs</i>	voz + pf	1949	181
<i>Canções heróicas (3º caderno)</i>	voz + pf	1949-195?	182
<i>Canções heróicas (6º caderno)</i>	voz + pf	194?-1974	183
<i>Canção de embalo</i>	voz + pf	1950	184
<i>Sept vieilles chansons grecques</i>	voz + pf	1950	185
<i>Duas canções de Teixeira de Pascoaes</i>	voz + pf	1950-1951	186
<i>Neuf chansons populaires russes</i>	voz + pf	1950-1951	187
<i>Cinco canções de “Os dias íntimos”</i>	voz + pf	1950-1966	188
<i>Duas canções do “Finis Patriae”</i>	voz + pf	1950-1951	189
<i>Dois sonetos de António Nobre</i>	voz + pf	1951	190
<i>Inscrição para o túmulo de uma donzela</i>	voz + pf	1951	191
<i>Dix chansons populaires tchèques et slovaques</i>	voz + pf	1951; rev. 1978	192
<i>Canções populares portuguesas IV</i>	voz + pf	1951-1959	193
<i>Díptico das virgens afogadas</i>	voz + pf	1951-1967	194
<i>Seven Negro-American folksongs</i>	voz + pf	1952; rev. s.d.	195
<i>Primavera</i>	voz + pf	1953	196

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Terra e céu</i>	voz + pf	1953	197
<i>Canções e rondas infantis</i>	voz + pf	1953	198
<i>Dez canções populares húngaras</i>	voz + pf	1954; rev.1988	199
<i>Sete canções populares brasileiras</i>	voz + pf	1954	200
<i>Sete canções castelhano-portuguesas de Rio de Onor</i>	voz + pf	1954; rev. s.d.	201
<i>Balada de Coimbra</i>	voz + pf	1955	202
<i>Quatro cantos do Natal</i>	voz + pf	1958	203
<i>Barca bela</i>	voz + pf	1958	204
<i>Desafio</i>	voz + pf	1959	205
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1959	206
<i>Duas cantigas de embalar</i>	voz + pf	1959	207
<i>Divindade da terra</i>	voz + pf	1959	208
<i>Aquela triste e leda madrugada</i>	voz + pf	1959	209
<i>Cantiga</i>	voz + pf	1959	210
<i>As mãos e os frutos</i>	voz + pf	1959	211
<i>As predicções de Adamastor contra os portugueses</i>	voz + pf	1959	212
<i>Romances</i>	voz + pf	1959	213
<i>Canções populares portuguesas V</i>	voz + pf	1959-1982	214
<i>Cantigas de terreiro</i>	voz + pf	1960	215
<i>O sol é grande</i>	voz + pf	1960	216
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz + pf	1960	217
<i>Porque vossa beleza a si se vença</i>	voz + pf	1960	218
<i>Quatro líricas castelhanas</i>	voz + pf	1960	219
<i>Lá vem o touro vermelho</i>	voz + pf	1960	220
<i>Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento</i>	voz + pf	1960	221
<i>Duas canções de Alberto de Lacerda</i>	voz + pf	1960	222
<i>Duas canções de Cabral do Nascimento</i>	voz + pf	1961	223
<i>Guirnalda? para Federico García Lorca</i>	voz + pf	1961	224
<i>Mar de Setembro</i>	voz + pf	1961-1975	225
<i>Fragmento de uma carta</i>	voz + pf	1962	226
<i>Aquela por quem padeço</i>	voz + pf	1963	227
<i>Imortalidade</i>	voz + pf	1963	228
<i>Quatre sonnets de Ronsard</i>	voz + pf	1964	229
<i>Clepsidra</i>	voz + pf	1967-1976	230
<i>Canções heróicas (4º caderno)</i>	voz + pf	1968	231
<i>Quatro cantos de Sophia</i>	voz + pf	1968-1969	232

# OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Segunda Anteriana</i>	voz + pf	1968-1969	233
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1969	234
<i>Cantos sefardins</i>	voz + pf	1969	235
<i>Canções heróicas (7º caderno)</i>	voz + pf	1975-1977	236
<i>Seis sonetos de Camões</i>	voz + pf	1979	237
<i>Charneca em flor</i>	voz + pf	1981	238
<i>Sete breves canções do Mar dos Açores</i>	voz + pf	1982-1983	239
<i>Dez novos sonetos de Camões</i>	voz + pf	1984	240
<i>Aquela nuvem e outras</i>	voz + pf	1987	241
<i>Nove odes de Ricardo Reis</i>	voz + pf	1987	242
<i>Cantos de mágoa e desalento</i>	voz + pf	1987	243
<i>Quatro momentos de Álvaro de Campos</i>	voz + pf	1987	244
<i>Canciones de Tierras Altas</i>	voz + pf	1989	245
<i>Cantos exumados</i>	voz + pf	[s.d. – recuperados em 1979)	246
<i>Tríptico de D. João</i>	voz + pf	1990	247
<i>Introito aos “Pobres” de Raul Brandão</i>	declamação + pf	1967	248
<i>Sete líricas de Fernando Pessoa</i>	C + T + B + pf <i>ad lib</i>	[s.d.]	255a
<i>Sonatina n.º 1 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1951	96
<i>Sonatina n.º 2 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1970	97
<i>Prelúdio, capricho e galope</i>	vl + pf	1941; rev. 1964	98
<i>Três canções populares portuguesas</i>	vc + pf	1953	178a
<i>Página esquecida</i>	vc + pf	1955	99
<i>Trois pièces</i>	vl + pf	1959	100
<i>Pequeno tríptico</i>	vl + pf	1960	101
<i>Adagio ed alla danza</i>	vc + pf	1965	128a
<i>Quatro peças em suite</i>	va + pf	1978	102
<i>Quatro miniaturas</i>	vl + pf	1980	103
<i>Andante e allegro</i>	fl + pf	1984	104
<i>Adagio doloroso e fantasia</i>	vl + pf	1988	105
<i>Duas canções de Fernando Pessoa</i>	voz solista + cj. inst.	1960	80
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz solista + cj. inst.	1964	217a
<i>Seis cantos sefardins</i>	voz solista + cj. inst.	1971	235a
<i>Canto de amor e de morte</i>	2 vl + va + vc + pf	1961	141a
<i>Quarteto com piano</i>	vl + va + vc + pf	1938; rev. 1963	93
<i>Sete apotegmas</i>	ob + va + cb + pf	1981	94
<i>Geórgicas</i>	ob + va + cb + pf	1989	95

## **OBRAS COM PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

por instrumentação e ordem cronológica do ano de composição

<b>Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>LG</b>
<i>As cançõezinhas da Tila</i>	coro + acomp. inst.	1958-1959	11
<i>Canções heróicas</i>	coro + acomp. inst.	1946-1960	10
<i>Marchas, danças e canções</i>	coro + acomp. inst.	[1945]	9
<i>Presente de Natal para as crianças</i>	coro + acomp. inst.	1978	45a
<i>Prelúdio, pastoral e dança</i>	orquestra sinfônica	1931; rev. 1937	52
<i>Canto de amor e de morte</i>	orquestra sinfônica	1962	140b
<i>Viagens na minha terra</i>	orquestra sinfônica	1969	133a

<b>Obras para piano (solista) e orquestra</b>	<b>Ano de composição</b>	<b>LG</b>
<i>Concerto n.º 1 para piano e orquestra</i>	1940	69
<i>Concerto n.º 2 para piano e orquestra</i>	1942; rev. 1952, 1971	70
<i>Concertino para piano, cordas, metais e percussão</i>	1952-1954	71
<i>Fantasia</i>	1975	74

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Ano	Obra	Pianista	Local	LG
<b>1928</b>				
	<i>Variações sobre um tema popular português</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Conservatório Nacional	117
<b>1929</b>				
20/06	<i>Prelúdio, Canção e Dança</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Conservatório Nacional	118
<b>1930</b>				
	<i>Três Epitáfios</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Conservatório Nacional	120
05/06	<i>Prelúdio, Cena e Dança</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Conservatório Nacional	119
<b>1934</b>				
	<i>Sonata n.º 1</i>	Fernando Lopes-Graça (vd. Costa, 1960)	Lisboa, Conservatório Nacional	121
<b>1938</b>				
25/05	<i>La fièvre du temps</i> (bailado)	Fernando Lopes-Graça + [não consta]	Paris, Théâtre Pigalle	1
<b>1941</b>				
04/07	<i>Concerto n.º 1 para piano e orquestra</i>	Leopoldo Querol	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos	69
<b>1942</b>				
23/05	<i>Nove Danças Breves</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Coimbra, Faculdade de Letras	122
<b>1943</b>				
24/03	<i>Sonata n.º 2</i>	Fernando Lopes-Graça	Porto, Ateneu Comercial	124
<b>1949</b>				
	<i>(Oito) Bagatelas (1,2,3,5,6,7,8)</i>	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	123
<b>1950</b>				
20/12	<i>Oito Bagatelas (4)</i>	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	123
<b>1951</b>				
03/03	<i>Nove Danças Breves</i> (integral)	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	122
03/03	<i>(Onze) Glosas</i>	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	127
<b>1952</b>				
	<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Porto	128
17/05	<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Coimbra	128
<b>1953</b>				
10/06	<i>Elegia à Memória de D. Herculana de Carvalho</i>	Fernando Lopes-Graça	Porto, Clube dos Fenianos Portugueses	130
10/06	<i>Viagens na Minha Terra</i> (1ª suite: 1-8, 10)	Fernando Lopes-Graça	Porto, Clube dos Fenianos Portugueses	133
22/07	<i>Concerto n.º 2 para piano e orquestra</i>	Marie Antoinette de Freitas Branco	Lisboa, Pavilhão dos Desportos (actual Pav. Carlos Lopes)	70
	<i>Álbum do jovem pianista</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Porto, Conservatório de Música	134

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Ano	Obra	Pianista	Local	LG
<b>1954</b>				
	<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Tomar	128
06/02	<i>Viagens na Minha Terra</i> (2ª suite: 9, 11-19)	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Ac. Amadores de Música	133
10/03	<i>Sonata n.º 3</i>	Hélène Boschi	Paris, Sala “ <i>Le Triptyque</i> ”	129
<b>1955</b>				
17/05	<i>Natais Portugueses I</i>	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, Salão Nobre do I.S.T.	135
17/06	<i>Dois Embalos</i>	M. Emília Machado	Lisboa, Conservatório Nacional	136
<b>1957</b>				
17/06	<i>Melodias Rústicas Portuguesas I</i>	Fernando Lopes-Graça	Porto, Cinema Batalha	137
17/06	<i>Cinco Nocturnos</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Porto, Cinema Batalha	139
<b>1958</b>				
	<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Rio de Janeiro	128
<b>1959</b>				
03/07	<i>Cinco Nocturnos</i> (integral)	M. Graça A. da Cunha	Lisboa, 82º concerto da <i>Sonata</i>	139
20/12	<i>Melodias Rústicas Portuguesas II</i>	Fernando Lopes-Graça	Porto, Ateneu Comercial	138
<b>1961</b>				
26/05	<i>Prelúdio, cena e dança</i> (sem <i>Cena</i> )	Varela Cid + Campos Coelho	Lisboa, Tivoli	119a
08/11	<i>Duas Sonatinas Recuperadas</i>	Maria Elvira Barroso	Lisboa, Fundação C. Gulbenkian	125
<b>1962</b>				
27/01	<i>Três Velhos Fandangos Portugueses</i>	José Falgarona	Paris?, Radiodifusão Francesa	132
27/02	<i>Sonata n.º 4</i>	Georges Bernard	Suíça, Radio Genève	142
25/05	<i>Concertino para piano, cordas, metais e percussão</i>	Helena Sá e Costa	Lisboa, Cinema Tivoli, VI Festival Gulbenkian de Música	71
<b>1963</b>				
10/09	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite V</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	140
<b>1964</b>				
06/05	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite II</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	140
25/10	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite VI</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	140
<b>1965</b>				
	<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> (integral)	Helena Sá e Costa	Lisboa, Fundação C. Gulbenkian	128
06/12	<i>Álbum do Jovem Pianista</i> (parcial: n. 2, 3, 6, 8, 12, 13, 14, 15 (e mais?vd. catálogo))	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	134
<b>1968</b>				
25/03	<i>Músicas Festivas, n.º 1-4</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	144
26/06	<i>Paris, 1937</i>	Fernando Lopes-Graça + Louis Sagner	Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa	155
<b>1971</b>				

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Ano	Obra	Pianista	Local	LG
29/05	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suites IV e VII</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Ac. Amadores de Música	140
14/12	<i>Natais Portugueses II</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Ac. Amadores de Música	146
<b>1974</b>				
23/03	<i>Quatro Improvisos</i>	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Escola Piloto Calouste Gulbenkian	143
<b>1975</b>				
27/03	<i>Fantasia</i>	Fernando Lopes-Graça	Covilhã	74
<b>1976</b>				
04/12	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite VIII</i>	Olga Prats	Lisboa, Teatro de S. Luís	140
<b>1978</b>				
26/10	<i>Sonata n.º 5</i>	Olga Prats	Porto, Ateneu Comercial	149
<b>1979</b>				
29/06	<i>Ao Fio dos Anos e das Horas</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Porto, Ateneu Comercial	150
<b>1981</b>				
24/05	<i>Sonata n.º 6</i>	Nella Maissa	Lisboa, Teatro de S. Luís	151
31/10	<i>Mornas Cabo-Verdianas</i>	Olga Prats	Caldas da Rainha, Casa da Cultura	126
31/10	<i>Melodias rústicas portuguesas III</i>	Fernando Lopes-Graça + Olga Prats	Caldas da Rainha, Casa da Cultura	156
<b>1982</b>				
13/02	<i>Músicas Fúnebres, n.º 1</i> (parcial)	Fernando Lopes-Graça	Coimbra, Faculdade de Letras	152
27/05	<i>Ao Fio dos Anos e das Horas</i> (integral)	Olga Prats	Lisboa, Teatro de S. Luís	150
<b>1986</b>				
12/12	<i>Músicas Festivas, n.º 10</i> (parcial)	Nuno Barroso	Estoril, Associação de Bombeiros Voluntários	144
<b>1990</b>				
26/06	<i>Músicas Festivas, n.º 18</i> (parcial)	Miguel Borges Coelho	Lisboa, Acarte	144
<b>1993</b>				
05/06	<i>Tocata, Andante e Fugato</i>	Nuno Barroso	Lisboa, Museu João de Deus	154
<b>1994</b>				
	<i>Músicas Fúnebres, n.º 5</i> (parcial)	Nuno Barroso	Lisboa, Sede Central do PCP	152



**OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

por ordem cronológica de primeira audição

Estreia inexistente ou incerta (em vida do compositor)

<b>Ano</b>	<b>Obra</b>	<b>Pianista</b>	<b>Local</b>	<b>LG</b>
	<i>Marche (de La fièvre du temps)</i>			1d
	<i>Epitalâmio</i>			131
	<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite I</i> (data incerta de estreia) e <i>III</i>			140
	<i>Canto de Amor e de Morte</i> (obra inutilizada pelo L-G)			141
	<i>Cosmorame</i>			145
	<i>Música de Piano para as Crianças</i>			147
	<i>Três Embalos</i>			148
	<i>Dois Improvisos</i>			153

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Primeira Anteriana</i>	voz + pf	1928; [rev. s.d.]	157
<i>Três poemas em prosa</i>	voz + pf	[1928]-1929	158
<i>Três poemas</i>	voz + pf	1934; rev. 1951	159
<i>Seis canções sobre quadras populares portuguesas</i>	voz + pf	1934	160
<i>Três canções ao gosto popular</i>	voz + pf	1934[-1936?]; rev. 1966	161
<i>Pastoral</i>	voz + pf	1934-1935	162
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1934-1936	163
<i>As três canções de Olívia</i>	voz + pf	1935; rev. 1948	164
<i>Ícaro</i>	voz + pf	1935; [rev. s.d.]	165
<i>Marcha quase fúnebre</i>	voz + pf	1935	166
<i>O menino da sua mãe</i>	voz + pf	1936; rev. 1944	167
<i>Três sonetos de Camões</i>	voz + pf	1939; rev. 1960	168
<i>Canções populares portuguesas I</i>	voz + pf	1939-1942	169
<i>Três sonetinhos</i>	voz + pf	1942	170
<i>Canções populares portuguesas II</i>	voz + pf	1942-1946	171
<i>Três cantares</i>	voz + pf	1945	172
<i>Odes rubras</i>	voz + pf	1945	173
<i>Canções heróicas (5º caderno)</i>	voz + pf	1945-1955	174
<i>Dois romances</i>	voz + pf	1946	175
<i>Canções heróicas (2º caderno)</i>	voz + pf	1946-1960	176
<i>Trovas</i>	voz + pf	1947	177
<i>Canções populares portuguesas III</i>	voz + pf	1947-1949	178
<i>Três canções de Fernando Pessoa</i>	voz + pf	1947-1950; rev. 1980	179
<i>Six vieilles chansons françaises</i>	voz + pf	1948	180
<i>Six old English songs</i>	voz + pf	1949	181
<i>Canções heróicas (3º caderno)</i>	voz + pf	1949-195?	182
<i>Canções heróicas (6º caderno)</i>	voz + pf	194?-1974	183
<i>Canção de embalo</i>	voz + pf	1950	184
<i>Sept vieilles chansons grecques</i>	voz + pf	1950	185
<i>Duas canções de Teixeira de Pascoaes</i>	voz + pf	1950-1951	186
<i>Neuf chansons populaires russes</i>	voz + pf	1950-1951	187
<i>Cinco canções de “Os dias íntimos”</i>	voz + pf	1950-1966	188
<i>Duas canções do “Finis Patriae”</i>	voz + pf	1950-1951	189
<i>Dois sonetos de António Nobre</i>	voz + pf	1951	190
<i>Inscrição para o túmulo de uma donzela</i>	voz + pf	1951	191
<i>Dix chansons populaires tchèques et slovaques</i>	voz + pf	1951; rev. 1978	192
<i>Canções populares portuguesas IV</i>	voz + pf	1951-1959	193
<i>Díptico das virgens afogadas</i>	voz + pf	1951-1967	194
<i>Seven Negro-American folksongs</i>	voz + pf	1952; rev. s.d.	195
<i>Primavera</i>	voz + pf	1953	196
<i>Terra e céu</i>	voz + pf	1953	197
<i>Canções e rondas infantis</i>	voz + pf	1953	198
<i>Dez canções populares húngaras</i>	voz + pf	1954; rev.1988	199
<i>Sete canções populares brasileiras</i>	voz + pf	1954	200
<i>Sete canções castelhano-portuguesas de Rio de Onor</i>	voz + pf	1954; rev. s.d.	201

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Balada de Coimbra</i>	voz + pf	1955	202
<i>Quatro cantos do Natal</i>	voz + pf	1958	203
<i>Barca bela</i>	voz + pf	1958	204
<i>Desafio</i>	voz + pf	1959	205
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1959	206
<i>Duas cantigas de embalar</i>	voz + pf	1959	207
<i>Divindade da terra</i>	voz + pf	1959	208
<i>Aquela triste e leda madrugada</i>	voz + pf	1959	209
<i>Cantiga</i>	voz + pf	1959	210
<i>As mãos e os frutos</i>	voz + pf	1959	211
<i>As predicções de Adamastor contra os portugueses</i>	voz + pf	1959	212
<i>Romances</i>	voz + pf	1959	213
<i>Canções populares portuguesas V</i>	voz + pf	1959-1982	214
<i>Cantigas de terreiro</i>	voz + pf	1960	215
<i>O sol é grande</i>	voz + pf	1960	216
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz + pf	1960	217
<i>Porque vossa beleza a si se vença</i>	voz + pf	1960	218
<i>Quatro líricas castelhanas</i>	voz + pf	1960	219
<i>Lá vem o touro vermelho</i>	voz + pf	1960	220
<i>Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento</i>	voz + pf	1960	221
<i>Duas canções de Alberto de Lacerda</i>	voz + pf	1960	222
<i>Duas canções de Cabral do Nascimento</i>	voz + pf	1961	223
<i>Grinalda para Federico García Lorca</i>	voz + pf	1961	224
<i>Mar de Setembro</i>	voz + pf	1961-1975	225
<i>Fragmento de uma carta</i>	voz + pf	1962	226
<i>Aquela por quem padeço</i>	voz + pf	1963	227
<i>Imortalidade</i>	voz + pf	1963	228
<i>Quatre sonnets de Ronsard</i>	voz + pf	1964	229
<i>Clepsidra</i>	voz + pf	1967-1976	230
<i>Canções heróicas (4º caderno)</i>	voz + pf	1968	231
<i>Quatro cantos de Sophia</i>	voz + pf	1968-1969	232
<i>Segunda Anteriana</i>	voz + pf	1968-1969	233
<i>Duas canções</i>	voz + pf	1969	234
<i>Cantos sefardins</i>	voz + pf	1969	235
<i>Canções heróicas (7º caderno)</i>	voz + pf	1975-1977	236
<i>Seis sonetos de Camões</i>	voz + pf	1979	237
<i>Charneca em flor</i>	voz + pf	1981	238
<i>Sete breves canções do Mar dos Açores</i>	voz + pf	1982-1983	239
<i>Dez novos sonetos de Camões</i>	voz + pf	1984	240
<i>Aquela nuvem e outras</i>	voz + pf	1987	241
<i>Nove odes de Ricardo Reis</i>	voz + pf	1987	242
<i>Cantos de mágoa e desalento</i>	voz + pf	1987	243
<i>Quatro momentos de Álvaro de Campos</i>	voz + pf	1987	244
<i>Canciones de Tierras Altas</i>	voz + pf	1989	245
<i>Cantos exumados</i>	voz + pf	[s.d. – recupera-dos em 1979)	246
<i>Tríptico de D. João</i>	voz + pf	1990	247
<i>Introito aos “Pobres” de Raul Brandão</i>	declamação + pf	1967	248
<i>Sete líricas de Fernando Pessoa</i>	C + T + B + pf <i>ad lib</i>	[s.d.]	255a

# OBRAS PARA PIANO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

por ordem cronológica de primeira audição

Obras para conjuntos vocais ou instrumentais com piano	Instrumentação	Ano de composição	LG
<i>Sonatina n.º 1 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1951	96
<i>Sonatina n.º 2 para violino e piano</i>	vl + pf	1931; rev. 1970	97
<i>Prelúdio, capricho e galope</i>	vl + pf	1941; rev. 1964	98
<i>Três canções populares portuguesas</i>	vc + pf	1953	178a
<i>Página esquecida</i>	vc + pf	1955	99
<i>Trois pièces</i>	vl + pf	1959	100
<i>Pequeno tríptico</i>	vl + pf	1960	101
<i>Adagio ed alla danza</i>	vc + pf	1965	128a
<i>Quatro peças em suite</i>	va + pf	1978	102
<i>Quatro miniaturas</i>	vl + pf	1980	103
<i>Andante e allegro</i>	fl + pf	1984	104
<i>Adagio doloroso e fantasia</i>	vl + pf	1988	105
<i>Duas canções de Fernando Pessoa</i>	voz solista + cj. inst.	1960	80
<i>Nove cantigas de amigo</i>	voz solista + cj. inst.	1964	217a
<i>Seis cantos sefardins</i>	voz solista + cj. inst.	1971	235a
<i>Canto de amor e morte</i>	2 vl + va + vc + pf	1961	141a
<i>Quarteto com piano</i>	vl + va + vc + pf	1938; rev. 1963	93
<i>Sete apotegmas</i>	ob + va + cb + pf	1981	94
<i>Geórgicas</i>	ob + va + cb + pf	1989	95
<i>As cançõezinhas da Tila</i>	coro + acomp. inst.	1958-1959	11
<i>Canções heróicas</i>	coro + acomp. inst.	1946-1960	10
<i>Marchas, danças e canções</i>	coro + acomp. inst.	[1945]	9
<i>Presente de Natal para as crianças</i>	coro + acomp. inst.	1978	45a
<i>Prelúdio, pastoral e dança</i>	orquestra sinfónica	1931; rev. 1937	52
<i>Canto de amor e de morte</i>	orquestra sinfónica	1962	140b
<i>Viagens na minha terra</i>	orquestra sinfónica	1969	133a

Nota: Estes dados foram extraídos do Catálogo, salvo marcado.

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**piano solo, 4 mãos, 2 pianos, e com orquestra (como solista)**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<b>BARROSO, Maria Elvira</b>			
<i>Duas Sonatinas Recuperadas</i> , LG125 (estreia)	Lisboa, Fundação C. Gulbenkian.	1961/11/08	
	Edição da RDP, (sem locução?).	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
	[Arquivos sonoros portugueses.]		SP/[s.d.]
	Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa	1964/01/27	
<b>BARROSO, Nuno</b>			
<i>Músicas Festivas</i> , n.º 10, LG144 (estreia parcial)	Estoril, Associação de Bombeiros Voluntários	1986/12/12	
<i>Músicas Fúnebres</i> , n.º 5, LG152 (estreia parcial)	Lisboa, Sede Central do PCP	1994	
<i>Tocata, Andante e Fugato</i> , LG154 (estreia)	Lisboa, Museu João de Deus	1993/06/05	
<b>BERNAND, Georges</b>			
<i>Concerto para piano e orquestra n.º 1</i> , LG69 (op.31)	Edição da Rádio Zurique, cedida à RDP. “Música Portuguesa”  [Georges Bernand , António de Almeida / Orquestra Sinfónica da Rádio (de) Beromunter]	1966/02/22	[P-Lr: DT4738]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa” [Orquestra Sinfónica da E.N.? / Konstantin Ivanov, dir.]	1971/03/22	[P-Lr: DT2955]
	António de Almeida, dir. / Orquestra Sinfónica da Rádio de Beromunter	1971/06/08	[P-Lr: DT1133]
<i>Nove Danças Breves</i> , LG122	“Música Portuguesa”? Nella Maissa?		[P-Lr: P172]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Cosmorame, 1.º caderno</i> , LG145	[Arquivos sonoros portugueses.]		LP/[1967]
			[P-Lr: P122]
<i>Elegia à memória de D. Herculana de Carvalho</i> , LG130		s.d.	LP/[s.d.]
	(o mesmo de cima?)		[P-Lr: P133]
<i>Sonata n.º 4</i> , LG142 (estreia)	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	1960/08/01	[P-Lr: DT2952]
	Suiça, Rádio Génève	1963/05/06	
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa” (Academia de Instrumentos de Câmara?)	1970/04/08	[P-Lr: DT1313]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	1973/03/30	[P-Lr: DT2617]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	1973/06/22	[P-Lr: DT1710]
		s.d.	LP/[s.d.]
	(o mesmo de cima?)		[P-Lr: P133]
<b>BOSCHI, Hélène</b>			
<i>Sonata n.º 3</i> , LG129 (estreia) (op.72)	Paris, Sala “ <i>Le Triptyque</i> ”	1954/03/10	
<b>CID, Varela</b>			
<i>Prelúdio, cena e dança</i> (sem <i>Cena</i> ), LG119a, (estreia parcial)	Lisboa, Tivoli [+ Campos Coelho]	1961/05/26	
<b>COELHO, Campos</b>			
<i>Prelúdio, cena e dança</i> , LG119a (estreia sem <i>Cena</i> )	Lisboa, Tivoli [+ Varela Cid]	1961/05/26	
<b>COELHO, Miguel Borges</b>			
<i>Músicas Festivas, n.º 18</i> , LG144 (estreia parcial)	Lisboa, Acarte	1990/06/26	

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<b>COSTA, Helena Moreira de Sá e</b>			
<i>Concertino para piano, cordas, metais e percussão</i> , LG71 (op.90) (estreia)	1ª audição absoluta. Edição da RDP, (sem locução?). Lisboa, Tivoli. “VI Festival Gulbenkian de Música” [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional / Silva Pereira, dir.]	1962/05/25	[P-Lr: DT851]  [Obs.: DT4986 (1ª-parte) do concerto p. 1 da lista com datas.]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”. [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (ou Orquestra Sinfónica do Porto?)/ Silva Pereira, dir. (ou Álvaro Cassuto, a dir. LFBranco só?Lista datas, p.1.]	s.d.	[P-Lr: DT510]
	Edição da RDP, (sem locução?). Tivoli, Lisboa. “Dedicado aos congressistas do 22º Congresso Mundial das Juventudes Musicais” [Orquestra Sinfónica do Porto / Silva Pereira, dir.]	1968/08/23	[P-Lr: DT1474]
	“Música Portuguesa” “Obras concertantes para piano”  [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional / Silva Pereira, dir.]	1965/03/22	[P-Lr: DT1519]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”  [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (ou Orquestra Sinfónica do Porto?) / Silva Pereira, dir.] Lista datas, p. 2. Não tem o LFBranco...	1962/09/05	[P-Lr: DT1679]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”  [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional / Silva Pereira, dir.]	1963/03/12	[P-Lr: DT2645]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”  [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (ou Orquestra Sinfónica do Porto?) / Silva Pereira, dir.]	1964/04/17	[P-Lr: DT5704]
	Edição da RDP, (sem locução?). [Orq. Filarmónica de Budapeste / János Sándor, dir.] (Indexada)	1985/03/04	[P-Lr: DT3424]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
	Hungria, Budapeste, Estúdios Hungaroton. [Orq. Filarmónica de Budapeste / János Sándor, dir.]	1981/03	[P-Lr: P4, P293]  CD/1997  [P-Lr: CD2803, CD7081, CD10795]
<i>Preâmbulo jovial</i> , de <i>Oito Bagatelas</i> , n.º 1, LG123	Edição da RDP, (sem locução?). “Obras de autores portugueses”	1995/01/13	[P-Lr: DT598]
<i>Sonata n.º 1</i> , LG121	Lisboa, Tivoli.	1960/05/25	
<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> , LG128 (estreia -integral)	Lisboa, FIL, com o apoio da Fundação C. Gulbenkian.	1965	
	Porto, Teatro Trindade, organizado pela Juventude Musical Portuguesa.	~1965 (depois de Lx)	
<b>CUNHA, Francisco de Brito e</b>			
<i>Natais portugueses</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<i>Os reis magos</i> , de <i>Melodias rústicas portuguesas – II</i> , n.º 2, LG138	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<i>Um natal no Ribatejo</i> , de <i>Viagens na minha terra</i> , n.º 4, LG133	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<b>CUNHA, Maria da Graça Amado da</b>			
<i>Cinco Nocturnos</i> , LG139 (estreia integral)	Lisboa, 82º concerto da <i>Sonata</i>	1959/07/03	
(Onze) <i>Glosas</i> , LG127 (op.57) (estreia)	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	1951/03/03	
		1952	CD/1996
			[P-Lr: CD12504]
<i>Natais Portugueses I</i> , LG135 (estreia)	Lisboa, Salão Nobre do I.S.T.	1955/05/17	
<i>Nove Danças Breves</i> , LG122 (estreia integral)	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	1951/03/03	
		1951	CD/1996
			[P-Lr: CD12505]
(Oito) <i>Bagatelas</i> (1,2,3,5,6,7,8), LG123 (estreia parcial)	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	1949	



**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Oito Bagatelas</i> (4), LG123 (estreia parcial)	Lisboa, Soc. Nac. Belas Artes	1950/12/20	
<i>Oito Bagatelas</i> , LG123		1951	CD/1996
			[P-Lr: CD12504]
<i>Sonata n.º 2</i> , LG124	Lisboa, Academia de Amadores de Música	1946/06/08	
		1951	CD/1996
			[P-Lr: CD12505]
<i>Sonata n.º 3</i> , LG129 (op.72)	Lisboa, Cinema Império	1960/03/14	
	Porto, Cinema Batalha	1961/12/09	
<i>Variações sobre um tema popular português</i>		1951	CD/1996
			[P-Lr: CD12505]
<b>FALGARONA, José</b>			
<i>Três Velhos Fandangos Portugueses</i> , LG132 (estreia)	Paris, Radiodifusão Francesa	1962/01/27	
<b>GIBB, James</b>			
<i>Sonata n.º 4</i> , LG142	Reino Unido, Morley College, Emma Cons Hall	1964/12/14	
<b>HAGUENAUER, Jean Louis</b>			
<i>Paris, 1937</i> , LG155	Recital de piano. [+ Madalena Soveral]	1991/04/30	[P-Lr: DT4078]
<b>HARPER, Nancy Lee</b>			
<i>Suíte VI – In Memoriam Béla Bartók</i> , LG140	Paços de Brandão, Numérica.	1999	CD/1999
<b>HENRIQUES, Miguel</b>			
<i>Elegia à memória de D. Herculana de Carvalho</i> , LG130	Lisboa, St. George's Church / Strauss Studio.	2000/05	CD/2001

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Paris 1937</i> , LG155	Lisboa, St. George's Church / Strauss Studio. [+ Ana Valente]	2000/05	CD/2001
<i>Sonata n.º 4</i> , LG142	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/13	
	Cascais, Museu Condes de Castro Guimarães.	1993/05/16	
	Lisboa, St. George's Church / Strauss Studio.	2000/05	CD/2001
<i>Tocata, andante e fugato</i> , LG154	Lisboa, St. George's Church / Strauss Studio.	2000/05	CD/2001
<i>Vinte e quatro prelúdios</i> , LG128			CD/1999 [P-Lr: CD13308]
<b>LEVÊQUE (DE FREITAS BRANCO), Marie Antoinette</b>			
<i>Concerto n.º 2 para piano e orquestra</i> , LG70 (estreia)	Lisboa, Pavilhão dos Desportos	1953/07/22	
	Edição da RDP, (sem locução?). "Música Portuguesa" "Obras concertantes para piano"  [Orchetre National de la Radiodiffusion-Télévision Française / Pedro de Freitas Branco, dir.] [Tb. Orq. Sinf. do Porto, etc.]	1965/03/09	[P-Lr: DT1275]
	[Orchetre National de la Radiodiffusion-Télévision Française / Pedro de Freitas Branco, dir.]	1981/11/17	[P-Lr: DT3151]
	[Orchetre National de la Radiodiffusion-Télévision Française / Pedro de Freitas Branco, dir.]	1995/11/06	[P-Lr: DT2957]
	[Orchetre National de la Radiodiffusion-Télévision Française / Pedro de Freitas Branco, dir.]		LP/1982
	[Orchetre National de la Radiodiffusion-Télévision Française / Pedro de Freitas Branco, dir.] (mesmo que anterior?)		[P-Lr: P34]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<b>LOPES-GRAÇA, Fernando</b>			
<i>Ao Fio dos Anos e das Horas</i> , LG150 (estreia parcial)	Porto, Ateneu Comercial	1979/06/29	
<i>Álbum do Jovem Pianista</i> , n.º 2, 3, 6, 8, 12-15, LG134  Total: 9'13''	Edição da RDP, com locução. "Recital de canto e piano" (estreia: n. 2, 3, 6, 8, 12, 13, 14, 15. + Bailata e Fandango? Vd. Catálogo)	1965/07/02	[P-Lr: DT5690]
	Lisboa, Emissora Nacional (RDP) igual a anterior? Erro do catálogo?)	1965/12/06	
	(mesmo que gravação DT5690) "Canções e piano solo"		[P-Lr: CD14260]
<i>Cinco Nocturnos</i> , LG139 (estreia parcial)	Porto, Cinema Batalha	1957/06/17	
<i>Elegia à Memória de D. Herculana de Carvalho</i> , LG130 (estreia)	Porto, Clube dos Fenianos Portugueses	1953/06/10	
<i>Fantasia</i> , LG74 (estreia)	Covilhã	1975/03/27	
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite II</i> , LG140 (estreia parcial)	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	1964/05/06	
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite IV e VII</i> , LG140 (estreia parcial)	Lisboa, Ac. Amadores de Música [Lopes-Graça]	1971/05/29	
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite V</i> , LG140 (estreia absoluta desta Suite)  Total: 11'07''	Edição da RDP, com locução. "1ª audição da Suite IV[erro]" "Recital de canto e piano" (Matriz: 6204-6349)	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite V</i> , LG140 (estreia parcial)	Lisboa, Emissora Nacional (RDP)	1963/09/10	
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite VI</i> , LG140 (estreia absoluta desta Suite)  Total: 11'53''	Lisboa, Emissora Nacional (RDP) – confirmar.	1964/10/25	
	Edição da RDP, com locução. "Suite em 1ª audição absoluta com locução entre os andamentos" (Matriz: 7032)	1964/07/31	[P-Lr: DT6133]
	"Canções e piano solo" (mesma gravação que anterior)		[P-Lr: CD14260]
<i>La fièvre du temps</i> , LG1 (bailado) (estreia)	Paris, Théâtre Pigalle [2º pianista não consta]	1938/05/25	
<i>Melodias Rústicas Portuguesas I</i> , LG137 (estreia)	Porto, Cinema Batalha	1957/06/17	
		s.d.	LP/[s.d.]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Melodias Rústicas Portuguesas II</i> , LG138 (estreia)	Porto, Ateneu Comercial	1959/12/20	
<i>Melodias Rústicas Portuguesas III</i> , LG156 (estreia)	Caldas da Rainha, Casa da Cultura	1981/10/31	
<i>Músicas Festivas</i> , n.º 1-4, LG144 (estreia parcial)	Lisboa, Emissora Nacional (RDP) (confirmar)	1968/03/25	
<i>Três músicas festivas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”. (mesmo que o anterior? data diferente?)	1968/03/30	[P-Lr: DT1829]
<i>Músicas Fúnebres</i> , n.º 1, LG152 (estreia parcial)	Coimbra, Faculdade de Letras	1982/02/13	
<i>Natais Portugueses II</i> , LG146 (estreia)	Lisboa, Ac. Amadores de Música	1971/12/14	
<i>Natais Portugueses I</i> , n.º 1-3, 6- 8, LG135  <i>Natais Portugueses II</i> , n.º 1-4, LG146  Total: 20’45’’	Edição da RDP, com locução. “Recital de piano” (Matriz: 10346)	1974/12/20	[P-Lr: DT1806]
<i>Nove Danças Breves</i> , LG122 (estreia parcial)	Coimbra, Faculdade de Letras	1942/05/23	
<i>Paris, 1937</i> , LG155 (estreia)	Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa [+ Louis Saguer]	1968/06/26	
<i>Quatro Improvisos</i> , LG143 (estreia)	Lisboa, Escola Piloto Calouste Gulbenkian	1974/03/23	
<i>Sonata n.º 1</i> , LG121 (estreia) (op.14)	Lisboa, Conservatório Nacional	1934	
<i>Sonata n.º 2</i> , LG124 (estreia)	Porto, Ateneu Comercial	1943/03/24	
	Brasil, Minas Gerais, etc.	1958/08/30	
	Edição da RDP, (sem locução?).	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		s.d.	LP/[s.d.]
	(mesmo que o anterior?)		[P-Lr: P171]
<i>Prelúdio, Canção e Dança</i> , LG118 (estreia)	Lisboa, Conservatório Nacional	1929/06/20	
<i>Prelúdio, Cena e Dança</i> , LG119 (estreia)	Lisboa, Conservatório Nacional	1930/06/05	
<i>Três Epitáfios</i> , LG120 (estreia)	Lisboa, Conservatório Nacional	1930	

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Variações sobre um tema popular português</i> , LG117 (estreia)	Lisboa, Conservatório Nacional	1928	
<i>Viagens na Minha Terra</i> (1ª suite: 1-8, 10), LG133 (estreia parcial)	Porto, Clube dos Fenianos Portugueses	1953/06/10	
<i>Viagens na Minha Terra</i> (2ª suite: 9, 11-19), LG133 (estreia parcial)	Lisboa, Ac. Amadores de Música	1954/02/06	
<i>Vinte e Quatro Prelúdios</i> , LG128 (estreia parcial)	Porto	1952	
	Coimbra	1952/05/17	
	Tomar	1954	
	Rio de Janeiro	1958	
<i>(Cinco) Prelúdios</i> , LG128, n. 10 +	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (com Maria Amélia Abreu)	1967/03/21	[P-Lr: DT2807]
<b>LOURENÇO, Sofia</b>			
<i>Natais portugueses-I</i> , LG135	“Compositores portugueses contemporâneos”	1999	[P-Lr: CD14331]
<b>MACHADO, Maria Emília de Oliveira</b>			
<i>Dois Embalos</i> , LG136 (estreia)	Lisboa, Conservatório Nacional	1955/06/17	
<b>MAISSA, Nella</b>			
<i>Cinco Nocturnos</i> (op.105)	Estúdios Jorsom	1983/10/13	CD/1995
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11268]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11030]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11649]
<i>Nove Danças Breves</i> , LG122	Edição da RDP, (sem locução?).	1973/01/10	[P-Lr: DT4318]
		s.d.	LP/[s.d.]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: P21]
<i>Oito Bagatelas</i> , LG123	[só esta obra?]		CD/1994
	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de Piano”	1970/07/13	[P-Lr: DT2544]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
	(Recital?) Edição da RDP, (sem locução?).	1982/03/31	[P-Lr: DT3253]
	Edição da RDP, (sem locução?).	1973/01/10	[P-Lr: DT4318]
	“Música do séc. XX” (vinil)		[P-Lr: P112]
<i>(Quatro) Improvisos</i> (op.146)	Estúdios Jorsom	1983/10/13	CD/1995
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11268]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11030]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11649]
<i>(Dois) Improvisos</i> (op.228)	Estúdios Jorsom	1983/10/13	CD/1995
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11268]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11030]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11649]
<i>Sonata n.º 2</i> , LG124	Edição da RDP, (sem locução?).	1973/01/10	[P-Lr: DT4318]
			LP/[s.d.]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: P21]
<i>Sonata n.º 6</i> , LG151 (op.221) (estreia)	Lisboa, Teatro de S. Luís	1981/05/24	
	PortugalSom /Estúdios Jorsom	1983/09/12-13	CD/1995
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11268]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11030]
	(mesmo que anterior?)		[P-Lr: CD11649]
<i>Sonatina Recuperada n.º 1</i> , LG125	Lisboa, Palácio Foz	2002/12/20	
<b>MALAFIA, Maria (cravo)</b>			
<i>Quatro peças para cravo</i> , LG110 (estreia)	Lisboa, Academia de Amadores de Música	1977/06/25	
<b>MARCQ, Gabrielle (cravo)</b>			
<i>Quatro peças para cravo</i> , LG110	Viana do Castelo, Teatro Municipal Sá de Miranda. Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de cravo”	1997/12/15	[P-Lr: DT8905]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<b>MATOS, Helena</b>			
<i>Prelúdio e dança burlesca [de Prelúdio, Cena e Dança] LG119a</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano” [Noémia Sarmiento Brederode.?)	1966/09/08	[P-Lr: DT2875]
(Dois) <i>Prelúdios</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1966/02/24	[P-Lr: DT2889]
<b>MENERES, Teresa (cravo)</b>			
<i>Quatro peças para cravo</i> , LG110	Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores. Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de cravo”	1990/04/18	[P-Lr: DT4146, DT4715]
<b>MONTEIRO, Francisco</b>			
<i>Sonata n.º 6</i> , LG151	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/14	
<b>MOTA, Jaime</b>			
<i>Sonata n.º 2</i> , LG124	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/13	
<b>NEVES, Fausto</b>			
<i>Cinco nocturnos</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “XV Festival da Figueira da Foz” (2ª Parte: DT3735)	1996/07/25	[P-Lr: DT3734]
<i>Sonata n.º 1</i> , LG121	Cascais, Palácio da Cidadela. Edição da RDP, sem locução. “XII Festival do Estoril”	1986/07/18	[P-Lr: DT4555]
<b>PEREIRA, Nina Marques</b>			
<i>Glosas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1966/11/17	[P-Lr: DT2245]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<b>PIPA, Luís</b>			
<i>Variações sobre um tema popular português</i>		2004	[Tese de doutoramento na Universidade de Leeds.]
<b>PRATS, Olga</b>			
<i>Álbum para o jovem pianista, n.º 4, 5, 10, 11, 17, 18, 19, LG134</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1971/06/28	[P-Lr: DT2238]
<i>Ao Fio dos Anos e das Horas, LG150 (estreia integral)</i>	Lisboa, Teatro de S. Luís	1982/05/27	
			[P-Lr: P189]
		1983/07/21-22	CD/1994
			[P-Lr: CD10731]
			[P-Lr: CD11650]
<i>Concertino para piano, cordas, metais e percussão, LG71 (op.90)</i>	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. “Emissora Nacional: Concerto n. 1” [Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional / Silva Pereira, dir.]	1974/10/25	[P-Lr: DT2096]
<i>Glosas, LG127 (op.57)</i>	Edição da RDP, (sem locução?). Cópia das bobinas AF413 e AF414.	1982/12/10	[P-Lr: DT1540]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1976/10/07	[P-Lr: DT2138]
			[P-Lr: P36]
			[P-Lr: CD10533]
<i>In Memoriam Bela Bartok, Suite VIII, LG140 (estreia parcial)</i>	Lisboa, Teatro de S. Luís.	1976/12/04	
	(mesmo q anterior?) Edição da RDP, (sem locução?). Lisboa, Teatro de S. Luís.	1978/02/13	[P-Lr: DT7318]
<i>Melodias rústicas portuguesas III, LG156 (estreia)</i>	Caldas da Rainha, Casa da Cultura [+ Lopes-Graça]	1981/10/31	
<i>Mornas Cabo-Verdianas, LG126 (estreia)</i>	Caldas da Rainha, Casa da Cultura	1981/10/31	
<i>Paris, 1937, LG155</i>	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. Edição da RDP, (sem locução?). “Concerto coral” [+ João Paulo Santos (pf)]	1996/01/26	[P-Lr: DT56]



**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Prelúdio, Canção e Dança</i>	Edição da RDP, (sem locução?). Cópia das bobinas AF413 e AF414.	1982/12/10	[P-Lr: DT1540]
			[P-Lr: P36]
			[P-Lr: CD10533]
<i>Sonata n.º 1</i> , LG121 (op.14)			[P-Lr: P18]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1971/06/28	[P-Lr: DT2238]
			[P-Lr: CD10945]
	(mesmo q anterior?)	1973	CD/1995
	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/13	
<i>Sonata n.º 3</i> , LG129 (op.72)			[P-Lr: P18]
			[P-Lr: CD10945]
	(mesmo q anterior?)	1973	CD/1995
	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/13	
<i>Sonata n.º 5</i> , LG149 (op.204) (estreia)	Porto, Ateneu Comercial	1978/10/26	
			[P-Lr: P189]
		1979/12/10- 11	CD/1994
			[P-Lr: CD10731]
			[P-Lr: CD11650]
	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/14	
<i>Três Epitáfios</i> , (op.8)	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1974/09/16	[P-Lr: DT1320]
	Edição da RDP, (sem locução?). Cópia das bobinas AF413 e AF414.	1982/12/10	[P-Lr: DT1540]
			[P-Lr: P36]
			[P-Lr: CD10533]
<i>Três velhos fandangos portugueses</i> , LG(op.2)	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1969/06/18	[P-Lr: DT1312]
			[P-Lr: P18]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
			[P-Lr: CD10945]
	(mesmo q anterior?)	1973	CD/1995
(Doze) <i>Variações sobre um Tema Popular Português</i> , (op.1)	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1974/09/16	[P-Lr: DT1320]
	Edição da RDP, (sem locução?). Cópia das bobinas AF413 e AF414.	1982/12/10	[P-Lr: DT1540]
			[P-Lr: P36]
			[P-Lr: CD10533]
<b>QUEROL, Leopoldo</b>			
<i>Concerto n.º 1 para piano e orquestra</i> , LG69 (estreia)	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos	1941/07/04	
<b>ROSADO, António</b>			
<i>Sonata n.º 1</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<i>Sonata n.º 2</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<i>Sonata n.º 3</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<i>Sonata n.º 4</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<i>Sonata n.º 5</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<i>\$Sonata n.º 6</i>	Porto, Mosteiro de S. Bento da Vitória.	2004	CD/2004
<b>SAGUER, Louis</b>			
<i>Paris, 1937</i> , LG155 (estreia)	Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa [+ Lopes-Graça]	1968/06/26	
<b>SANTO, João Espírito</b>			
<i>Música festiva n.º 16</i> , LG	Lisboa, Instituto Superior Técnico. “Recital de piano”	1993/11/22	[P-Lr: DT2013]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	DATA	RS
<i>Duas Sonatinas Recuperadas</i> , LG125	Matosinhos, Salão Nobre dos Paços do Concelho.	1993/05/13	
<b>SANTOS, João Paulo</b>			
<i>Paris, 1937</i> , LG155	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. Edição da RDP, (sem locução?). “Concerto coral” [+ Olga Prats (pf)]	1996/01/26	[P-Lr: DT56]
<b>SOVERAL, Madalena</b>			
<i>Paris, 1937</i> , LG155	Recital de piano. [+ Jean Louis Haguenauer (pf)]	1991/04/30	[P-Lr: DT4078]
<b>VALENTE, Ana</b>			
<i>Paris 1937</i> , LG155	Lisboa, St. George’s Church / Strauss Studio. [+ Miguel Henriques]	2000/05	CD/2001
<b>WOLFF, Marguerite</b>			
<i>Nove danças breves n.º 1, 2 e 7</i> , LG122	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de piano”	1974/01/14	[P-Lr: DT2923]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**pianistas e outros intérpretes (conjuntos de câmara)**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>ALMEIDA, Nuno Vieira de</b>				
<i>Andam na praia as ondinas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Concerto no Estúdio A” Temporada de Concertos 1994-1995	Elsa Saque	1995/02/08	[P-Lr: DT2416]
<i>Cantiga dos cravos</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Concerto no Estúdio A” Temporada de Concertos 1994-1995	Elsa Saque	1995/02/08	[P-Lr: DT2416]
<i>O viandante</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Concerto no Estúdio A” Temporada de Concertos 1994-1995	Elsa Saque	1995/02/08	[P-Lr: DT2416]
<i>Três sonetinhos de José Gomes Ferreira</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Concertos ao vivo” Estúdio A - 1ª Parte (2ª Parte: DT2416)	Elsa Saque	1995/02/08	[P-Lr: DT1283]
<b>AZEVEDO, Maria Antónia Saldanha</b>				
<i>As predicações do Adamastor contra os portugueses, LG212</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<i>Barca bela</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<i>Desafio</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Divindade da Terra</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<i>Ícaro</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<i>Lá vem o touro vermelho</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<i>O menino da sua mãe</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa” “Camões e Fernando Pessoa na obra vocal dos compositores portugueses”	Hugo Casaes	1965/01/19	[P-Lr: DT5387]
<i>Quatro líricas castelhanas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1970/08/31	[P-Lr: DT1588]
<b>BARBOSA, Grazi</b>				
<i>Pequeno tríptico</i> (op.124)	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”.	Vasco Barbosa	1973/06/22	[P-Lr: DT1710]
	Edição da RDP, (sem locução?). Recital de violino e piano.	Vasco Barbosa	1967/12/21	[P-Lr: DT2874]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: P77]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD10943]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD14091]
<i>Prelúdio, capricho e galope,</i> (op.33)	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”.	Vasco Barbosa	1973/06/22	[P-Lr: DT1710]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: P77]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD10943]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD14091]
<i>Sonatina n.º 1 para violino e piano (op.10)</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”.	Vasco Barbosa	1973/06/22	[P-Lr: DT1710]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: P77]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD10943]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD14091]
<i>Sonatina n.º 2 para violino e piano (op.11)</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”.	Vasco Barbosa	1973/06/22	[P-Lr: DT1710]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: P77]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD10943]
		Vasco Barbosa		[P-Lr: CD14091]
<i>Sonatina</i>	Porto, Arco. Edição da RDP, (sem locução?). “Adimus concertos” 1ª Parte	Vasco Barbosa	1978/02/02	[P-Lr: DT6018]
<b>CANAVILHAS, Gabriela</b>				
<i>Eu fui à terra do bravo, in Canções populares portuguesas-IV, LG193, n. 18</i>	“Classics”	Filomena Amaro		[P-Lr: CD11244]
<i>Márcia-bela, in Canções populares portuguesas-I, LG169, n. 15</i>	“Classics”	Filomena Amaro		[P-Lr: CD11244]
<i>O meu bem</i>	“Classics”	Filomena Amaro		[P-Lr: CD11244]
<i>Três poemas em prosa, LG158</i>	“Vocalizos”	Ana Ferraz	1997	[P-Lr: CD12587]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>COSTA, Helena Moreira de Sá e</b>				
<i>Senhora do Almortão</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de violoncelo e piano”	Madalena Sá e Costa	1960/09/05	[P-Lr: 14961]
<b>CUNHA, Francisco de Brito e</b>				
<i>Esta noite à meia-noite</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Elvira Archer	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<i>Romance de Natal</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Elvira Archer	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<i>Rosas de Nossa Senhora</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Elvira Archer	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<i>Três cantos de Natal</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Elvira Archer	1973/10/29	[P-Lr: DT1737]
<b>EREMINE, Alexei</b>				
<i>Pequeno tríptico</i> (op.124)	Estoril, Hotel Palácio. Edição da RDP, (sem locução?). “XVII Festival do Estoril”	Luís Cunha	1991/07/25	[P-Lr: DT4331]
<i>Três canções populares portuguesas</i> , LG178a (op.80)	Edição da RDP, (sem locução?). “XVII Festival do Estoril”	Guenrikh Elessine		[P-Lr: DT4331]
<b>GAL, Michel</b>				
<i>Três canções populares portuguesas</i> , LG178a (op.80)	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução?). “Concertos ao vivo”	Clélia Vital	1998/03/22	[P-Lr: DT9192]
<b>GOMES, Fernando</b>				
<i>Canções heróicas</i>		Coro AAM + L-G, dir.	1976	LP/1976
	(mesmo q anterior?)	Coro AAM + L-G, dir.		[P-Lr: P60]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Canções regionais portuguesas</i>		Coro AAM + L-G, dir.	1976	LP/1976
	(mesmo q anterior?)	Coro AAM + L-G, dir.		[P-Lr: P60]
<b>JORDÃO, Adriano</b>				
<i>Adagio ed alla danza</i> , (op.164)		Clélia Vital		[P-Lr: P151]
		Clélia Vital		[P-Lr: CD10533]
<i>Página esquecida</i>		Clélia Vital		[P-Lr: P151]
		Clélia Vital		[P-Lr: CD10533]
<i>Três canções populares portuguesas</i> , LG178a (op.80)		Clélia Vital		[P-Lr: P151]
		Clélia Vital		[P-Lr: CD10533]
<b>LOPES-GRAÇA, Fernando</b>				
<i>Agora é que ela vai boa</i>	Edição da RDP, (com locução?). “Canções Populares Portuguesas”	Arminda Corrêa	1981/11/25	[P-Lr: DT2471] cópia da bobina AF117
	(mesmo q anterior?) Edição da RDP, (com locução?). Confirmar.	Arminda Corrêa	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Aquela por quem padeço</i> , LG227 (estreia integral)	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano”	Fernando Serafim	1961/10/12	[P-Lr: DT5510]
<i>As mãos e os frutos</i>		Fernando Serafim	s.d.	SP/[s.d.] LP/1975
	(mesmo q anterior?)	Fernando Serafim		[P-Lr: P54]
<i>As predicções de Adamastor contra os portugueses – Soneto 160 (Bocage)</i> , LG212	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, com locução (?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1964/04/28	[P-Lr: DT5740]



**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>Barca bela</i> , LG204	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1972/07/30	[P-Lr: DT5762]
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>Canção da vindima</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Canções populares portuguesas</i>		Arminda Corrêa	s.d.	LP/[s.d.]
	(mesmo q anterior?)	Arminda Corrêa		[P-Lr: P182]
<i>Cantiga de Serpa (Canções populares portuguesas-III, LG178, n. 1)</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Canto da carregação</i>	“Canções Populares Portuguesas”	Arminda Corrêa		[P-Lr: DT2471]
	(mesmo q anterior?) Edição da RDP, (com locução?). Confirmar.	Arminda Corrêa	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Chamaste-me tua vida</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Cinco canções populares portuguesas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Maria Amélia Abreu	1967/03/21	[P-Lr: DT2807]
<i>Corolas que floristes</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução?).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim?	1971/03/24, 1972/07/30	[P-Lr: DT5486, DT5762 ]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
<i>Desafio</i> , LG205	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>Díptico das virgens afogadas</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução?).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim?	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
<i>Divindade da Terra</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
	Edição da RDP, com locução (?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1964/04/28	[P-Lr: DT5740]
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Duas canções de Teixeira de Pascoaes</i> , LG187		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Enfim levantou ferro</i>	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução?).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim?	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
	Edição da RDP, (sem locução?). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
<i>És falsa, três vezes falsa</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Faixinha verde (Canções populares portuguesas-III, LG178, n. 2)</i>	“Canções Populares Portuguesas”	Arminda Corrêa		[P-Lr: DT2471]
	(mesmo q anterior ) Edição da RDP, (com locução ). Confirmar.	Arminda Corrêa	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Fui à praça comprar graça</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Grinalda para Federico García Lorca, LG224</i>	Edição RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano” 1ª audição integral	Dulce Cabrita	1965/10/31	[P-Lr: DT1305]
	“Cantares do Mundo”	Dulce Cabrita		[P-Lr: P95]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Horizonte (Três canções de Fernando Pessoa, LG170, n. 2)</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Ícaro</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, com locução ( ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1964/04/28	[P-Lr: DT5740]
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>Inscrição para o túmulo de uma donzela</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Introito aos pobres de Raul Brandão</i> , LG248 (projectada Cantata)		(Fernando Serafim )		[P-Lr: DT1109]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução ).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
<i>Junto a ti sinto ternura</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Lá vem o touro vermelho</i> , LG220	Edição da RDP, com locução. “1ª audição” “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
<i>Lisboa com ser Lisboa</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Malhão de Mira (Canções populares portuguesas-I</i> , LG169, n. 9)		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Mar de Setembro</i> , LG225	Edição da RDP (sem locução ). n. 1-3, 7-9. “Recital de canto e piano”	Fernando Serafim	1963/01/11	[P-Lr: DT2862]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa” (mesmo q anterior , ou completo )	Fernando Serafim	1970/11/25	[P-Lr: DT5617]
	(mesmo q anterior , ou completo )	Fernando Serafim		[P-Lr: P54]
<i>Mar pavoroso, mar tenebroso</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Na cadeia os bandidos presos</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução ).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Nana, nana, meu menino</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Nove cantigas de amigo</i> , LG217		Fernando Serafim		[P-Lr: DT5510]
<i>O céu se cobriu de luto</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ô divina Santa Cruz</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Ó fonte, quem te chegara</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Oh que calma vai caindo</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>O lenço</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>O menino da sua mãe</i> , LG167		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1966/01/13	[P-Lr: DT2876]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, com locução ( ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1964/04/28	[P-Lr: DT5740]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1972/07/30	[P-Lr: DT5762]
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>O meu amado menino</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ô minha amora madura</i>	“Canções Populares Portuguesas”	Arminda Corrêa		[P-Lr: DT2471]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
	(mesmo q anterior ) Edição da RDP, (com locução ). Confirmar.	Arminda Corrêa	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Ó ó menino ó</i>	“Canções Populares Portuguesas”	Arminda Corrêa		[P-Lr: DT2471]
	(mesmo q anterior ) Edição da RDP, (com locução ). Confirmar.	Arminda Corrêa	1963/03/15	[P-Lr: DT4922]
		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Os meus olhos de chorar</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ó terra que tudo crias</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ó triste sombra acompanha-me</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ou hei-de casar contigo</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Ó virgens que passais, ( Dois sonetos de António Nobre, LG190, n.º 1)</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução ).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes Fernando Serafim	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
<i>Pastoral</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Pena triste, pena triste</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Poveirinhos</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Fernando Serafim	1967/12/19	[P-Lr: DT2932]
	Edição da RDP, (sem locução ).	Fernando Serafim	1970/08/03	[P-Lr: DT3136]
<i>(Cinco) Prelúdios</i> (erro de cat. da RDP?)	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Maria Amélia Abreu	1967/03/21	[P-Lr: DT2807]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Quatro cantos de Sophia</i> , LG232		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Quatro líricas castelhanas</i> , LG219	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Hugo Casaes	1971/03/24	[P-Lr: DT5486]
	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 6204-6349)	Hugo Casaes	1963/08/12	[P-Lr: DT6057]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Quem embarca, quem embarca</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Quem me a mim ouvir cantar</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Senhora das Neves de Barrozelas</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Senhora do Almortão</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Seis canções sobre quadras populares portuguesas</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: P101]
<i>Sete canções castelhano- Portuguesas de Rio de Onor</i> , LG201 ( <i>na lista só castelhanas</i> )	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Dulce Cabrita	1982/04/07	[P-Lr: DT3246] [P-Lr: P101]
<i>Seven Negro-American folksongs</i> [ <i>Sete canções negro-americanas</i> ], LG195	Edição da RDP, com locução. (Matriz: 7032)	Dulce Cabrita	1964/07/31	[P-Lr: DT6133]
	“Cantares do Mundo”	Dulce Cabrita		[P-Lr: P95]
	“Canções e piano solo”	Dulce Cabrita		[P-Lr: CD14260]
<i>Sete Canções Populares Brasileiras</i> , LG200  Total: 10’55”	Edição da RDP, com locução. “Recital de canto e piano” (Matriz: 7805)	Dulce Cabrita	1965/07/02	[P-Lr: DT5690]
	“Cantares do Mundo”	Dulce Cabrita		[P-Lr: P95]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
	“Canções e piano solo”	Dulce Cabrita		[P-Lr: CD14260]
<i>Terra e céu</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Dulce Cabrita	1966/06/03	[P-Lr: DT2897]
		Dulce Cabrita		[P-Lr: CD12511, CD12512]
<i>Toadilha de aboiar</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Todos me levam a cara</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Canções meio-soprano”	Dulce Cabrita	1982/04/07	[P-Lr: DT3252]
<i>Trovas, LG177 (incompleto)</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Josette Flores	1968/03/30	[P-Lr: DT1829]
<i>Tudo o que é triste no mundo</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: DT3252]
<i>Três sonetinhos, LG170</i>		Arminda Corrêa		[P-Lr: P97]
<i>Trovas</i>		Dulce Cabrita		[P-Lr: P101]
<b>MAISSA, Nella</b>				
<i>Faixinha verde</i>	Lisboa, R. do Quelhas, RDP – Estúdio A. Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Elsa Saque	1983/04/02	[P-Lr: DT3542]
<i>Ó minha amora madura</i>	Lisboa, R. do Quelhas, RDP – Estúdio A. Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Elsa Saque	1983/04/02	[P-Lr: DT3542]
<i>Três sonetinhos de José Gomes Ferreira</i>	Lisboa, R. do Quelhas, RDP – Estúdio A. Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Elsa Saque	1983/04/02	[P-Lr: DT3542]



**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>MALÃO, Afonso</b>				
<i>Sonatina</i> (para guitarra)	Lisboa, Palácio das Galveias. Edição da RDP, (sem locução ). “Prémio Jovens Músicos”	Ana Sofia Mota	1992/08/14	[P-Lr: DT4525]
<b>MATOS, Helena</b>				
<i>Sonatina n.º 1</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa” confirmar	Lídia de Carvalho	1969/07/22	[P-Lr: DT2728]
<b>PEIXINHO, Jorge</b>				
<i>Canto de amor e de morte</i> , LG141a		Porto Cordas Quarteto	1971/03/22	[P-Lr: DT3126]
<b>PESSOA, Madalena Sá</b>				
<i>(13) Canções heróicas</i>		Celeste Amorim	1989	LP/[1989]
<b>PRATS, Olga</b>				
<i>Aquela triste e leda madrugada</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	José de Oliveira Lopes	1973/11/06	[P-Lr: DT6348]
<i>Canções heróicas</i>	Edição da RDP, (sem locução ).	Coro AAM (+ L-G, dir. )	1974/05/20	[P-Lr: DT7073]
		Coro AAM + L-G, dir.	1974	LP/1975
	(mesmo que anterior )	Coro AAM + L-G, dir.		[P-Lr: P100]
	(mesmo que anterior )	Coro AAM + L-G, dir.		[P-Lr: P193]
<i>Canções heróicas</i> , 1º caderno, série I: n. 1-4, 6-12; série II: 1-2, 4, 7-10, 12-13		Coro AAM + Fernando Gomes, dir.		[P-Lr: CD11043, CD11044]
<i>Geórgicas</i>	Edição da RDP, (sem locução ).	Opus Ensemble	1994/06/04	[P-Lr: DT378]
<i>Oito canções das barcas novas</i>		Celeste Lino, Manuel Pico	s.d.	SP/[s.d.]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Quatro peças em suite</i>	Teatro Garcia de Resende. Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de piano e viola d’arco”	Ana Bela Chaves	1987/09/22	[P-Lr: DT1451]
	Lisboa, Teatro S. Luís. Edição da RDP, (sem locução ). “Opus Ensemble”	Ana Bela Chaves	1981/02/12	[P-Lr: DT4472]
	Lisboa, Teatro S. Luís. Edição da RDP, (sem locução ). “Opus Ensemble” (mesmo que anterior )	Ana Bela Chaves	1981/07/16	[P-Lr: DT6011]
	IX Festival dos Capuchos	Ana Bela Chaves		[P-Lr: P283, CD3105, CD10773]
<i>Sete Apotegmas</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	Opus Ensemble	1990/03/21	[P-Lr: DT2102]
	Edição da RDP, (sem locução ).	Opus Ensemble	1985/05/20	[P-Lr: DT3426]
		Opus Ensemble		[P-Lr: P27]
<i>Sete sonetos de Camões</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Fernando Serafim	1972/08/10	[P-Lr: DT2218]
<i>Sete Apotegmas</i> ou <i>Geórgicas</i> (Dedicada a Opus Ensemble)	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. Edição da RDP, (sem locução ). 2ª Parte (1ª Parte: DT4607)	Opus Ensemble	1984/12/22	[P-Lr: DT4622]
<b>SANTOS, David</b>				
<i>Quatro sonetos de Ronsard</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Primavera musical ‘96” (2ª Parte: DT2156)	Luís Rodrigues (br)	1996/04/10	[P-Lr: DT2167]
<b>RESENDE, Eduardo</b>				
<i>Andante e allegro</i> , LG104	Paços de Brandão, Numérica.	Luís Meireles (fl)	2000	CD/2000

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>SANTOS, João Paulo</b>				
<i>Duas canções de Teixeira de Pascoaes</i> , LG187	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	Ana Ester Neves	1998/03/08	[P-Lr: DT9160]
<i>Página esquecida</i> , LG99	Lisboa, R. do Quelhas, Estúdio A. Edição da RDP, (sem locução ). “Temporada 94/95 – Concerto n. 4”	Irene Lima (vc)	1995/03/22	[P-Lr: DT2524]
<i>Paris, 1937</i> , LG155	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. Edição da RDP, (sem locução ). “Concerto coral”	Olga Prats (pf)	1996/01/26	[P-Lr: DT56]
<i>Trovas</i> , LG177, n.º 1, 8, 11, 12	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	Ana Ester Neves	1998/03/08	[P-Lr: DT9160]
<b>SOUSA, Filipe de</b>				
<i>Aquela triste e leda madrugada</i> , LG209 (op.112) [ <i>Dez sonetos de Camões</i> ]		Fernando Serafim		[P-Lr: CD11031]
<i>Dez novos sonetos de Camões</i> , LG240 (op.231)		Fernando Serafim		[P-Lr: CD11031]
<i>Seis sonetos de Camões</i> , LG237 (op.215) [ <i>Dez sonetos de Camões</i> ]		Fernando Serafim		[P-Lr: CD11031]
<i>Seven Negro-American folksongs</i> [ <i>Sete canções negro-americanas</i> ], LG195	Lisboa, Teatro S. Luís. Edição da RDP, (sem locução ). “Quinzena de música americana”	Dulce Cabrita	1979/03/05	[P-Lr: DT7514]
<i>Três sonetos de Camões</i> , LG168 (op.27) [ <i>Dez sonetos de Camões</i> ]		Fernando Serafim		[P-Lr: CD11031]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>TOSCANO, António</b>				
<i>Alma minha gentil, in Três sonetos de Camões</i> , LG168, n. 2	Lisboa, R. do Quelhas, RDP – Estúdio A. Edição da RDP, (sem locução ). “Poesia e música ibérica”	Elvira Ferreira	1992/06/01	[P-Lr: DT4340]
	Vila Real, Casa de Mateus. Edição da RDP, (sem locução ).	Elvira Ferreira	1996/09/02	[P-Lr: DT4776]
	Macau, Forum-II. Edição da RDP, (sem locução ). “Festival de Macau 1996”	Elvira Ferreira	1996/10/24	[P-Lr: DT5125]
<i>Duas canções</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Elvira Ferreira	1995/05/03	[P-Lr: DT2412]
<i>És falsa, três vezes falsa</i>	Vila Real, Casa de Mateus. Edição da RDP, (sem locução ).	Elvira Ferreira	1996/09/02	[P-Lr: DT4776]
	Macau, Forum-II. Edição da RDP, (sem locução ). “Festival de Macau 1996”	Elvira Ferreira	1996/10/24	[P-Lr: DT5125]
<b>VASQUES, Helena</b>				
<i>Pequeno tríptico</i>	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	David Wahnnon (vl)	1998/10/25	[P-Lr: DT11902]
<i>Quatro miniaturas</i>	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	David Wahnnon (vl)	1998/10/25	[P-Lr: DT11902]
<i>Sonatina n.º 1</i>	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	David Wahnnon (vl)	1998/10/25	[P-Lr: DT11902]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<b>VIDAL, Armando</b>				
<i>Canções sobre temas populares portugueses</i>	Lisboa, Amoreiras, auditório (loja) da RDP. Edição da RDP, (sem locução ). “Concertos ao vivo”	Ana Paula Russo (sp)	1997/11/02	[P-Lr: DT7399]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**outros**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Alma minha gentil</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Maria Amélia Abreu + Dinorah Leitão Cruz	1968/06/04	[P-Lr: DT1661]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Manuela Piçarra + Dinorah Leitão Cruz	1972/09/06	[P-Lr: DT1706]
	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Manuela Piçarra + Dinorah Leitão Cruz	1972/08/04	[P-Lr: DT1819]
<i>Canto de amor e de morte, op.140</i>	Edição da RDP, (sem locução ).	F. Lopes-Graça, Rafael Couto, Filipe Lorient, João Nogueira, Alberto Nunes	1970/06/25	[P-Lr: DT324]
<i>Glosas</i>	Lamego, Museu de Lamego. Edição da RDP, (sem locução ). “Dia Mundial da Música 1992”	Madalena Soveral, Miguel Azguime, Paula Azguime, <i>Miso Ensemble</i>	1992/10/03	[P-Lr: DT3198]
<i>Livre</i>	“Intervenções”	<i>Negros de luz</i>		[P-Lr: A22150]
<i>O menino da sua mãe</i>	Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos. Edição da RDP, (sem locução ). “Concerto dos laureados do Prémio Jovens Músicos 1999” (2ª Parte: DT15574)	Rui Baeta + Paulo Pacheco	1999/10/09	[P-Lr: DT15444]
<i>O menino da sua mãe</i>	Vila Real, Casa de Mateus. Edição da RDP, (sem locução ). “Concerto final do curso Ópera-Lied e Piano”	Maarten Hillenius + Ana Leonor Pereira + Alessandro Zuppardo	1997/09/06	[P-Lr: DT6162]
<i>Pequeno tríptico</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	Reinhold Lampart + Klaus Winkler (Flaviano Rodrigues )	1980/06/09	[P-Lr: DT1175]

**LISTA ALFABÉTICA DE PIANISTAS QUE INTERPRETAM OU  
INTERPRETARAM OBRAS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

OBRAS	LOCAL	+ INTÉRPRETES	DATA	RS
<i>Quarteto (com piano)</i>	Edição da RDP, sem locução. “Festival Gulbenkian”	<i>Lisboa Quarteto</i> François Broos + Mario Camerini + Antonino David + Katharina Heinz	s.d.	[P-Lr: DT5269]
<i>Quarteto (com piano)</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	<i>Lisboa Quarteto</i> François Broos + Mario Camerini + Antonino David + Katharina Heinz  e também Maissa, Leonor Sousa Prado	1963/12/19	[P-Lr: DT5501]
<i>Quarteto (com piano)</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Música Portuguesa”	<i>Lisboa Quarteto</i> François Broos + Mario Camerini + Antonino David + Katharina Heinz  <i>e Quarteto de Cordas do Porto (Cunha e Silva)</i>	1963/08/16	[P-Lr: DT5770]
<i>Quatro poesias de Luís Vaz de Camões</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de canto e piano”	Regina Cascais + Francisco Loureiro Diniz (ou Dinis)	1972/07/14	[P-Lr: DT1777]
<i>Quem embarca, quem embarca</i>	“Cantos de Portugal”	Madalena Leal de Faria + Frank Maus		[P-Lr: CD11016]
<i>Três canções populares portuguesas</i>	“Música Portuguesa”			[P-Lr: P172]
<i>Trois pièces, LG100 (Prélude, Berceuse, Danse)</i>	Edição da RDP, (sem locução ). “Recital de violino e piano”	Madeleine Henriët + Moises Sequerra	1974/03/07	[P-Lr: DT2941]

## HISTÓRIA COMPARADA DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

### (TÁBUA CRONOLÓGICA)

Com este apontamento cronológico, em que se inserem algumas referências a acontecimentos passados no século XX, de carácter político-social em paralelo com actividades culturais e em específico de Fernando Lopes-Graça, procura-se uma contextualização do período em que viveu o compositor (história comparada). Inicia-se seis anos antes do seu nascimento, termina-se em 1994, data do seu falecimento, e privilegiam-se os anos de formação. Na coluna relativa a Lopes-Graça, “P” reporta-se à publicação de textos e “M” a obras musicais.

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
1900	Exposição Universal de Paris (participação Portuguesa).	Censo da população: 5.016.267 hab.. Inauguração do Sanatório Marítimo do Outão, 1º sanatório da Assistência Nacional aos Tuberculosos.	Nascem A. Copland e Kurt Weill. Publica-se <i>A ilustre casa de Ramires</i> , de Eça de Queirós. Morte de Eça de Queirós em Paris.	
1901	Primeiros prémios Nobel. McKinley, presidente norte-americano, é assassinado por um anarquista.	Criação do Partido Regenerador-Liberal, chefiado por João Franco. Crise parlamentar, com dissolução do Parlamento; nova lei eleitoral. Grande desfile em Lisboa comemorando o 1º de Maio. 1º Congresso Colonial Nacional. “Caso Calmon”. Criação da Sociedade Nacional de Belas-Artes.	Estreia: <i>Concerto para piano e orquestra n.2</i> de Rakmaninov; <i>Manru</i> de Paderevski. Morre G. Verdi. Nasce Joaquin Rodrigo. Publica-se <i>A cidade e as serras</i> , de Eça de Queirós. Publica-se o <i>Livro de Cesário Verde</i> , influente na moderna poesia portuguesa.	
1902		Início do plano de alargamento da rede eléctrica de Lisboa (Companhias Reunidas de Gás e Electricidade). Criação da Escola de Medicina Tropical e do Hospital Colonial. Suicídio de Mouzinho de Albuquerque.	Estreia: <i>Pelléas et Mélisande</i> de Debussy; <i>Saul e David</i> de Nielsen; <i>Le jongleur de Notre-Dame</i> de Sibelius. Nasce Frederico de Freitas.	



ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
1903	Primeiro voo a motor tripulado pelos irmãos Wright.	Greve na indústria têxtil que alastra a outros sectores industriais. Fundação do Partido Nacionalista. Extensão a Moçambique das carreiras da Empresa Nacional de Navegação. Criação da Companhia de Cabinda.	Bergson publica <i>Introdução à Metafísica</i> . Morre, no sul do Pacífico, o pintor Paul Gauguin.	
1904	Guerra entre Japão e Rússia pelo domínio da Coreia e da Manchúria.	Demissão de Hintze Ribeiro; dissolução do Parlamento.	Estreia: <i>Jenůfa</i> de Janáček. Publica-se <i>O encoberto</i> , de Sampaio Bruno.	
1905	A tripulação do couraçado russo <i>Potemkin</i> amotina-se contra o quadro superior. Teoria da relatividade espacial postulada por A. Einstein.	Cisão de José de Alpoim no Partido Progressista. Campanhas de ocupação na África Questão do Contrato dos Tabacos.	Nasce Ernesto Halffter. Estreia: <i>Kindertotenlieder</i> de Mahler; <i>O mar</i> de Debussy; <i>Alborada del gracioso</i> de Ravel; <i>Concerto para violino</i> de Sibelius; <i>Salomé</i> de R. Strauss. Publica-se <i>Do ultimato ao 31 de Janeiro</i> , de Basílio Teles.	
1906	Terramoto em São Francisco; Caruso sobrevive transportando apenas uma fotografia com dedicatória de T. Roosevelt.	João Franco torna-se chefe do governo. Fundação da Escola Superior Colonial.	Nasce Dmitri Chostakovitch e Armando José Fernandes. Primeiro filme de desenhos animados, <i>Humorous phases of funny faces</i> , realizado nos EUA.	Tomar: nascimento de Fernando Lopes da Graça a 17 de Dezembro.
1907	Lumière inventa a fotografia a cores. Primeira transmissão radiofónica de uma obra musical (ópera <i>Guilherme Tell</i> , de Rossini) difundida a partir de Nova Iorque.	Golpe de Estado de João Franco a 10/05; dissolução da Câmara dos Deputados sem marcação de eleições. Greve académica em Coimbra. Medidas a favor dos viticultores.	Exposição pública de <i>Demoiselles d'Avignon</i> de Picasso. Estreia: <i>Sonata para piano n.º1</i> de Rakmaninov; 3ª <i>Sinfonia</i> de Sibelius. Morre E. Grieg.	
1908	Esboço de uma constituição para a União Sul-Africana.	Tentativas revolucionárias. Prisão de republicanos. Regicídio (rei D. Carlos e o príncipe herdeiro). Sucede no trono D. Manuel II. Partido Republicano Português elege os seus candidatos à Câmara Municipal de Lisboa. I Congresso Nacional do Livre Pensamento.	<i>O pássaro azul</i> , de Maeterlinck. Estreia: <i>Children's corner</i> de Debussy; <i>Recordações de viagem</i> de Albeniz; <i>Passacaglia</i> de Webern. Morre Rimski-Korsakov. Nasce Elliott Carter e Olivier Messiaen.	
1909	A Turquia é dominada pelos renovadores Jovens Turcos, com	Reunido em Setúbal o Congresso do Partido Republicano Português. Manifestação organizada pela Junta	Restauração dos painéis de Nunes Gonçalves. <i>Manifesto futurista</i> , de Marinetti. Estreia: <i>Erwartung</i> de A.	

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
	Pasha como primeiro-ministro. Primeiro automóvel modelo "T" de H.Ford. Primeiros documentários cinematográficos apresentados pelos irmãos Pathé.	Liberal. Congresso Nacional Operário convocado pela Federação Operária de Lisboa.	Schönberg; <i>Electra</i> de R. Strauss. Morre I. Albeniz.	
1910		A Assembleia Nacional Constituinte declara abolida a Monarquia e aprova a Constituição Republicana. Governo Provisório da República presidido por Manuel de Arriaga. Separação da Igreja do Estado. Expulsão dos Jesuítas. Abolição do ensino da doutrina cristã. Extinção das Faculdades de Teologia e Direito Canónico. Extinção dos títulos nobiliárquicos. Criação da Guarda Nacional Republicana. Promulgadas as Leis da Liberdade de Imprensa, do Divórcio, do Inquilinato, do Direito à Greve, da Família. Revoltas monárquicas no Norte; 1ª incursão monárquica comandada pelo capitão Paiva Couceiro.	<i>O fado</i> , de José Malhoa. Estreia: <i>Picardol</i> de Granados; <i>Ma mère l'oye</i> de Ravel; <i>8ª Sinfonia</i> ("dos Mil") de Mahler; <i>1º Quarteto de cordas</i> de Bartók; <i>Concerto para violino</i> de Elgar; <i>La fanciulla del West</i> de Puccini; <i>Fantasia</i> de V. Williams. Morre Balakirev. Nasce Samuel Barber e Jorge Croner de Vasconcelos.	
1911	Zapata e Madero armam-se contra Porfirio Díaz. Conquista do Pólo Sul por Amundsen.	Criação das Universidades de Lisboa e Porto.	Morre Fialho de Almeida. Publica-se <i>O poder aquisitivo do dinheiro</i> , de Fisher. Estreia: <i>O cavaleiro da rosa</i> , de R. Strauss; <i>L'heure espagnole</i> de Ravel; <i>Petrushka</i> de Stravinski; <i>7ª Sonata para piano</i> e <i>Prometeu</i> de Scriabin. Morre Mahler, meses antes da estreia de <i>Das Lied von der Erde</i> .	
1912		Instauração de estado de sítio devido a distúrbios. Fundação do Partido Evolucionista chefiado por António José de Almeida. Revoltas monárquicas em vários pontos do país; 2ª incursão de Paiva Couceiro, derrotado em Chaves. Novo governo chefiado por Duarte Leite. Fundação da "Renascença Portuguesa".	Afonso Lopes Vieira dirige, em Lisboa, a representação de Gil Vicente. Publicação de <i>Portugal ignorado</i> de Leon Poincard. Estreia: <i>Pierrot lunaire</i> de A. Schönberg; <i>Daphnis et Chloé</i> de Ravel.	
1913		Primeiro governo partidário, em Janeiro, chefiado por Afonso Costa;	Estreia: <i>Jeux</i> (orq.) de Debussy; <i>Le Sacre du printemps</i> de Stravinski;	

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
		vitória eleitoral do Partido Democrático em Novembro. Revoltas e tentativas de golpe de estado abafadas. Corte de relações diplomáticas com a Santa Fé. Criação do Ministério da Instrução Pública.	<i>Falstaff</i> de Elgar. Nasce Benjamin Britten e Lutoslavski.	
1914	Início da I Guerra Mundial.	Incidentes com vizinhos alemães em África e consequentes operações de guerra. Declaração parlamentar sobre o alinhamento no conflito europeu. Amnistia para os monárquicos. Fundação da União Operária Nacional e da União das Juventudes Sindicalistas.	Publicação de <i>Nação Portuguesa</i> , revista onde se desenvolve e sistematiza a doutrina do movimento político, denominado "Integralismo Lusitano", conduzido por António Sardinha - ver polémica modelar de Raul Proença <i>Acerca do IL</i> [Saraiva, 1975: p. 1069]. Estreia: <i>O rouxinol</i> de Stravinski; <i>Margot</i> de Turina; <i>Trio com piano</i> de Ravel. Composição de <i>Vathek</i> de L.F.Branco. Nasce César Guerra-Peixe.	
1915	Uso de armas químicas pelo exército alemão. Teoria da relatividade geral postulada por A. Einstein.	Incidentes com vizinhos alemães em África e consequentes operações de guerra. Declaração parlamentar sobre o alinhamento no conflito europeu. Amnistia para os monárquicos. Fundação da União Operária Nacional e da União das Juventudes Sindicalistas.	Surgimento de <i>Orpheu</i> , que consagraria o "futurismo" ou "modernismo", movimento literário e artístico ao qual pertenceria o maior poeta português moderno, Fernando Pessoa. Estreia: <i>El amor brujo</i> , de Falla; <i>Sonata para violoncelo solo</i> de Kodaly; <i>Os mitos</i> de Simanovski. Morre Scriabin e Taneiev.	
1916		Portugal embarga barcos alemães ancorados em portos portugueses e a Alemanha declara-lhe guerra. Revolta republicana.	Estreia: <i>Goyescas</i> de Granados. Nasce Ginastera. Morre Granados (navio torpedeado) e Reger.	
1917	Revolução de Outubro na Rússia.	Fenómeno de Fátima. Criação do Centro Católico Português. Em 5/12 uma revolução chefiada por Sidónio Pais depõe o Presidente Bernardino Machado.	Picasso cria os cenários de <i>Parade</i> para os Ballets russos, com provocadora música de Satie. Morre Rodin. Exílio de Rakmaninov.	
1918	Utilização do primeiro sonar por cientistas do exército britânico. Fim da I Guerra Mundial.	Sidónio Pais é eleito Presidente da República, iniciando «uma larga obra de reforma política e administrativa». Revolta republicana. Armistício entre Portugal e Alemanha. A 14/12 o chefe do estado é assassinado na estação ferroviária do Rossio, sendo eleito o almirante Canto e Castro como	Publica-se <i>Terras do Demo</i> , de Aquilino Ribeiro. Manifesto <i>Le cocq et l'Arlequin</i> , de Cocteau. Nasce: Bernstein e Zimmermann. Morre: Boito, Cui, Debussy e David de Sousa.	Tomar: iniciação do estudo de piano.

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
		Presidente da República até ao fim do mandato de B. Machado.		
1919	Tratado de Versalhes. Fraccionamento do átomo por Rutherford.	Tentativa de reimplantação da monarquia. O médico António José de Almeida é eleito para novo mandato presidencial.	Estreia: <i>A mulher sem sombra</i> de R. Strauss; <i>O mandarim maravilhoso</i> de Bartók; <i>Sócrates</i> de Satie Morre Leoncavallo.	
1921	Criação do Estado Livre da Irlanda (membro independente da Commonwealth). Banting e Best isolam a insulina.	Assassinato de várias figuras da política republicana na revolução de 19/10. Criação do Partido Comunista Português.	Publicação da revista <i>Seara Nova</i> . Estreia: <i>O rei David</i> de Honegger; <i>Von deutscher Seele</i> de Pfitzner; <i>Kát'a Kabanova</i> de Janáček; <i>Sinfonia para instrumentos de sopro</i> de Stravinski; <i>O amor das três laranjas</i> de Prokofiev. Morre: Caruso, Humperdinck, F. Andrade e Saint-Saëns.	Tomar: actua como pianista, num quinteto organizado para acompanhar filmes no Cine-Teatro de Tomar.
1922	Mussolini é proclamado primeiro-ministro. Os restos do Faraó Tutankamon são exumados por Carnavon e Cáster.	Primeira travessia aérea do Atlântico Sul (Lisboa ao Rio de Janeiro) por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Funda-se a Companhia Colonial de Navegação.	Publica-se <i>O malhadinhas</i> , de Aquilino Ribeiro. Estreia: <i>Suite 1922</i> de Hindemith; <i>Offrandes</i> de Varèse. Morre Felipe Pedrell. Nasce Xenakis.	
1923	Rivera conquista o poder em Espanha através de um golpe de Estado. Inauguração do autogiro, antecedente do helicóptero, por Cierva.	Manuel Teixeira Gomes é eleito Presidente da República.	De Mille termina as filmagens de <i>Os dez mandamentos</i> . Publica-se o <i>Bosquejo da História de Portugal</i> , de António Sérgio. Estreia: <i>La création du monde</i> de Milhaud; <i>Padmâvati</i> de Roussel; <i>O retábulo de Mestre Pedro</i> de Falla; <i>5 Klavierstücke</i> e <i>Sérénade</i> de Schönberg. Nasce Maria Callas e G. Ligeti.	Lisboa: matrícula no Conservatório de Lisboa no 1º ano do grau superior de Piano, com Adriano Mereia, no 2º ano de Ciências Musicais, com Luís de Freitas Branco, e no 1º ano do grau elementar de Composição, com Tomás Borba.
1924		Campanha de desordem e de atentados dinamitistas levada ao auge pela "Legião Vermelha".	Publica-se o 1º vol. do <i>Guia de Portugal</i> , dirigido por Raúl Proença. Estreia: <i>Rhapsody in blue</i> de Gershwin; <i>Pacific 231</i> , de Honeger; <i>Tzigane</i> de Ravel. Morre Puccini, Busoni, Fauré, Augusto Machado e B. Moreira de Sá. Nasce Luigi Nono e Joly Braga Santos.	Lisboa: matrícula no Conservatório de Lisboa no 2º ano do grau superior de Piano, com Adriano Mereia, no 3º ano de Ciências Musicais, com Luís de Freitas Branco, e no 2º ano do grau elementar de Composição, com Tomás Borba. Matrícula no Curso Complementar de Letras do Liceu de Passos Manuel.
1925	Milikan descobre os raios cósmicos.	Nova tentativa falhada contra a demagogia por grupo de oficiais. Teixeira Gomes demite-se da Presidência, sendo novamente eleito	A <i>art déco</i> apresenta-se como a moda da época (Paris). Hitler publica <i>Mein Kampf</i> . Estreia: <i>Wozzeck</i> de Alban Berg. Morre Satie. Nasce Pierre Boulez e	Lisboa: no Conservatório de Lisboa, em Março, acumulação para o 3º ano do grau elementar de Composição, com Tomás Borba; em

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
		Bernardino Machado.	Luciano Berio.	Setembro, matrícula no 3º ano do grau superior de Piano, com Adriano Mereia, no 4º ano de Ciências Musicais, com Luís de Freitas Branco, e no 1º ano do grau complementar de Composição, com Tomás Borba.
1926	Fim do conflito hispano-franco-marroquino. Invenção do televisor por Baird.	Revolução Nacional a 28/05 sob o comando do general Gomes da Costa. Bernardino Machado é deposto a 31/05, entregando o poder ao comandante Mendes Cabeçadas, o qual é afastado e substituído por Gomes da Costa. Salazar ocupa o cargo de Ministro das Finanças durante 5 dias. Golpe de Estado do Exército a 09/07 que depõe Gomes da Costa e entrega o poder ao general Óscar Carmona, que fizera parte da Junta Governativa saída do 28/05, e era, então, Ministro dos Estrangeiros. Estabelecida a censura prévia à imprensa. Criação da Companhia Portuguesa de Tabacos e da Tabaqueira.	Publicação em Coimbra da revista literária <i>Presença</i> . Estreia: <i>Amériques</i> de Varèse; <i>Makropoulos</i> de Janatchek; <i>Tre commedie goldoniane</i> de Malipiero; <i>O rei Roger</i> de Simanovski; <i>Cardillac</i> de Hindemith; <i>Sonata para piano</i> de Bartók. Nasce Hans Henze e G. Kurtág.	Lisboa: matrícula no Conservatório de Lisboa no 3º ano do grau superior de Piano, com Adriano Mereia, no 4º ano de Ciências Musicais, com Luís de Freitas Branco, e no 1º ano do grau complementar de Composição, com Tomás Borba. Matricula-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Ciências Históricas e Filosóficas.
1927	Primeira travessia aérea do Atlântico Norte por Lindbergh.	Revolta violenta em Lisboa e Porto dos partidos políticos dissolvidos pela Revolução Nacional, abafada. Criação da Junta Autónoma das Estradas.	Primeiro filme sonoro: <i>O cantor de jazz</i> . Estreia do género <i>Zeitoper</i> com a ópera <i>Jonny spielt auf</i> de Ernst Křenek. Estreia: <i>Missa Glagolítica</i> de Janáček; <i>3º Quarteto de cordas</i> de Bartók; <i>Ópera dos três vinténs</i> de Brecht/Weill.	Lisboa: no Conservatório de Lisboa, em Março, acumulação para o 5º ano de Ciências Musicais, com Luís de Freitas Branco; em Setembro, matrícula na disciplina de Virtuosiidade de Piano, com Viana da Mota, e no 1º ano do grau complementar de Composição, com Tomás Borba.
1928	O governo chinês é derrubado por Chiang Kai Chek.	Óscar Carmona, Presidente do Ministério, é eleito por sufrágio como Presidente da República. Salazar é nomeado Ministro das Finanças. Publica-se o Estatuto Judiciário.	Invenção das 'ondas Martenot'. Estreia: <i>Um americano em Paris</i> de Gershwin; <i>Sinfonia, op.21</i> de Webern; <i>Rugby</i> de Honegger; <i>O bolero</i> de Ravel. Morre Leos Janáček. Nasce K. Stockhausen.	Lisboa: no Conservatório de Lisboa, acumulação para o 2º ano do grau complementar de Composição, com Tomás Borba; em Setembro, matrícula na disciplina de Virtuosiidade de Piano, com Viana da Mota, e no 1º ano do grau superior de Composição, com Tomás Borba. Primeira apresentação pública como compositor ( <i>Variações sobre um</i>

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
				<i>tema popular português</i> ). É um dos fundadores do jornal <i>A Acção</i> , em Tomar, de que é Redactor Chefe e Director; publicam-se aqui pela primeira vez os seus escritos.
1929	Crise na bolsa nova-iorquina. Volta ao mundo efectuada no dirigível <i>Graf Zeppelin</i> .	Inicia-se o apetrechamento sistemático dos portos.	Estreia: <i>O país dos sorrisos</i> de F. Lehár. Morre Diaghilev.	Lisboa: matrícula no Conservatório de Lisboa na disciplina de Virtuosidade de Piano, com Viana da Mota, e no 2º ano do grau superior de Composição, com Tomás Borba. Ingressa como pianista na orquestra do Cinema Central em Lisboa. Concebe, com Pedro do Prado e através da Associação Académica do Conservatório, a revista <i>De Música</i> , publicada em Junho de 1930.
1930		Programa naval posto em execução pelo Ministro Magalhães Correia. O Código Civil é actualizado.	Primeira ópera (revolucionária) de Chostakovich, baseada em conto de Gogol, <i>O nariz</i> . Estreia: <i>Pompa e circunstância</i> de Elgar; <i>Cantata profana</i> de Bartók; <i>Neues von Tage</i> de Hindemith; <i>Sinfonia dos salmos</i> de Stravinski; <i>Ascensão e queda da cidade de Mahagonny</i> de Brecht/Weill.	Lisboa: matrícula no Conservatório de Lisboa no 1º ano de Italiano e no 2º ano do grau superior de Composição, com Tomás Borba.
1931	Toscanini recusa interpretar o hino fascista <i>Giovinazza</i> , e por isso é quase atacado por exaltados que gritam "morte a Toscanini".	Revolta de antigos partidos políticos na Ilha da Madeira, dominada. Salazar ocupa a pasta das Colónias e elabora o Acto Colonial.	Publicação do jornal <i>O Avante</i> , do PCP. <i>Las olas</i> , de V.Wolf. Pierre Boulez grava (IRCAM) <i>Ionisation</i> de Varèse. Estreia: <i>Torneo notturno</i> de Malipiero; <i>Job</i> de V. Williams; <i>Of thee I sing</i> de Gershwin. Morre Vincent d'Indy e C. Nielsen.	Lisboa: Desiste do curso de C. Históricas e Filosóficas. Termina o Curso Superior de Composição (20 valores). Presta provas de concurso para a vaga de professor no Conservatório de Lisboa Obtém a 1ª classificação em Piano, mas por motivos políticos, não é nomeado para esse lugar, e é preso (manifestações de apoio à 1ª República Espanhola). P: <i>Caça aos coelhos</i> ; inicia colaboração na <i>Seara Nova</i> .
1932		Criação do Secretariado de Propaganda Nacional e da Academia Nacional de Belas Artes. Salazar é convidado a	<i>Nacionalismo português</i> , de Quirino de Jesus. Publicação de <i>Para além do comunismo</i> , de Rolão Preto, e <i>Admirável</i>	Alpiarça: é-lhe fixada residência em Janeiro. Coimbra: Lecciona Solfejo, Harmonia e Piano na

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
		formar governo pelo Presidente da República Carmona. D. Manuel morre no exílio; governo determina funeral nacional. Constitui-se a FAPE (em Paris e Espanha). Revolta na Madeira.	<i>mundo novo</i> , de A. Huxley. Estreia: 5º <i>Concerto para piano</i> de Prokofiev; <i>Der gewaltige Hahnrei</i> de Goldsmith; <i>Cuban ouverture</i> de Gershwin. Morre Eugen d'Albert. Nasce Glenn Gould.	Academia de Música de Coimbra. Frequência temporária do curso de Letras na Univ. de Coimbra. Convive com o grupo <i>Presença</i> e colabora na revista. Eleito presidente da direcção do Centro Republicano Académico. Concorre ao prémio 'Beethoven', sem êxito.
1933	Hitler chega ao poder, na Alemanha. A empresa discográfica inglesa EMI fabricou os primeiros discos esteriofónicos, desenhados por Blumlein, postos no mercado só 25 anos depois.	Extinta a dívida pública flutuante (saldo credor). Nova Constituição Política aprovada por plebiscito nacional. Início do Estado Novo. É promulgado o Estatuto do Trabalho Nacional.	A. Schönberg é expulso da Academia Prussiana das Artes de Berlim; Brecht e Weil exilam-se também. Estreia: <i>Concerto para piano, trompete e cordas</i> de Chostakovitch. Nasce M. Caballé, . Górecki e K. Penderecki.	Coimbra: professor. Escreve o ensaio <i>A música portuguesa no século XIX</i> , com o qual concorre a uma bolsa de estudos para o estrangeiro, ganha mas recusada por atestada oposição ao regime (1934).
1934	Descoberta do neutrão por Chadwick.	Ligação aérea Lisboa-Timor num monomotor de 2 lugares, realizada por Humberto Cruz e Lobato.	Estreia: <i>Mathias der Maler</i> de Hindemith; <i>Ascension</i> de Messiaen; <i>Les misérables</i> de Honegger. Morre Elgar, Holst e Francisco de Lacerda. Nasce P.M.Davies e A. Schnittke.	Coimbra: professor. Participação em diversas actividades. M: estreia da <i>Sonata n.º1</i> (pf.FLG).
1935	Inauguração do oleoduto que une o Iraque ao Mediterrâneo.	Reeleição do general Carmona para PR. Promulgadas a Carta Orgânica do Império Colonial Português e a Reforma Administrativa Ultramarina. A ditadura proíbe as associações maçónicas. Expulsão de 33 professores da universidade. Criação da FNAT.	Movido contra a perseguição ao autor judeu S. Zweig, R. Strauss incompatibiliza-se com o Reich. Morre Alban Berg (compositor proibido no regime nazi, tal como Webern) e Paul Dukas. Nasce Kancheli, Arvo Pärt e Pavarotti. Estreia: <i>Porgy and Bess</i> de Gershwin; <i>Homenagem a García Lorca</i> de Revueltas.	Coimbra: professor. Participação em diversas actividades.
1936	Começo da guerra civil espanhola.	Salazar ocupa a pasta da Guerra. Criação da Mocidade Portuguesa. Renasce a Academia Portuguesa de História. Revolta a bordo de dois navios de guerra. O governo corta relações diplomáticas com Espanha. Novo Código Administrativo.	Morre Glazunov e Respighi. Nasce Steve Reich. Estreia: <i>Romeu e Julieta</i> de Prokofiev; <i>Adágio para cordas</i> de Barber; <i>Música para cordas, percussão e celesta</i> de Bartók; <i>Concerto para piano</i> de Katchaturian.	A 13 de Fevereiro realiza-se o seu primeiro concerto integral, por iniciativa da <i>Presença</i> , no Salão do Conservatório Nacional em Lisboa. Em Agosto é preso e interrogado por motivos políticos; impossibilitado de prosseguir como docente na Academia de Música de Coimbra.

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
1937	Bombardeio de Guernica; exposição do quadro homónimo de Picasso, em Paris.	Atentado contra Salazar.	Estreia: <i>Sonata para 2 pfs e percussão</i> de Bartók; <i>Julietta</i> ou <i>a chave dos sonhos</i> de Martinů; <i>Carmina Burana</i> de Orff; <i>Lulu</i> de A. Berg (póstuma). Morre Gershwin, Ravel, Roussel e Szymanowski. Nasce Philip Glass.	Do Forte de Caxias parte para Paris. Inscreve-se no curso de letras da Universidade de Paris. Assiste às aulas de Musicologia por Paul-Marie Masson na Sorbonne e trabalha particularmente com Charles Koechlin em Composição e Orquestração. Colabora na <i>Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira</i> .
1938	Bethe avança sobre a natureza atómica da energia estelar.	O governo reconhece o general Franco como Chefe de Estado espanhol. O eng. Duarte Pacheco toma posse da pasta das Obras Públicas. São instituídas as corporações morais, culturais e económicas. 1ª viagem de um PR a colónias portuguesas: S. Tomé e Príncipe e Angola.	A náusea de Sartre. Estreia: <i>Billy the kid</i> de Copland; <i>Quarteto de cordas n.º 6</i> de Bartók; <i>Concerto para órgão</i> de Poulenc; <i>Sensemayá</i> de Revueletas; <i>Dumbarton Oaks</i> de Stravinski; <i>Dáfnis</i> de R. Strauss; <i>Kolas Breugnon</i> de Kabalevski.	M: <i>La fièvre du temps</i> (revista-bailado), estreada em Maio no <i>Théâtre Pigalle</i> .
1939	Fim da guerra civil espanhola com vitória de Franco. Invasão da Polónia por tropas alemãs dá início à II Guerra Mundial. Hahn e Strassman fraccionam o átomo.	Tratado de Amizade e Não-Agressão com Espanha. 2ª viagem do PR Carmona a África: Cabo Verde, Moçambique e África do Sul. Promulgado o Estatuto dos Distritos Autónomos das Ilhas Adjacentes. Declaração de neutralidade face à Grande Guerra. Agitação nas universidades.	<i>As vinhas da ira</i> de Steinbeck. <i>Gaibéus</i> de Redol. Estreia do filme <i>E tudo o vento levou</i> , de Fleming. Estreias: <i>Variações sobre uma canção popular húngara</i> de Kodály; <i>Divertimento</i> de Bartók; 5 <i>Danças rituais</i> de Jolivet; 6ª <i>Sinfonia</i> de Chostakovitch.	Com a 2ª Guerra Mundial, alista-se no corpo de voluntários dos 'Amis de la République Française'; recusa uma proposta de naturalização francesa. M: <i>Sonata n.º 2</i> . Fixa-se em Lisboa a partir de Outubro. Colabora em <i>O Diabo</i> , na <i>Seara Nova</i> e na <i>Revista de Portugal</i> .
1940		Comemorações Nacionais do 8º centenário da nacionalidade e do 4º centenário da restauração da independência. Exposição do Mundo Português. Concordata e Acordo Missionário entre Portugal e a Santa Sé.	<i>Bichos de Torga</i> . <i>Psicologia e religião</i> de Jung. Morre Revueletas. Nasce Jorge Peixinho. Estreia: <i>Concerto para orquestra</i> de Kodály; <i>Os comediantes</i> de Kabalevski; <i>Danças sinfónicas</i> de Rakmaninov; <i>Concerto p. violino</i> de Schönberg.	Lisboa. Ganha o primeiro concurso do Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o <i>Concerto para piano e orquestra n.º 1</i> . Recusa a direcção da secção musical da Emissora Nacional. P: <i>Sobre a evolução das formas musicais</i> .
1941		Acordo Cultural Luso-Brasileiro assinado pelo Secretariado da Propaganda Nacional de Portugal e o Departamento de Imprensa e Propaganda do Brasil.	Os prisioneiros de um campo de concentração na Silésia escutam <i>Quatuor pour la fin du temps</i> ; ao piano o autor, Messiaen. Estreia: <i>Concerto de Varsóvia</i> de Addinsell; <i>Catorze maneiras de descrever a chuva</i> de Eisler; <i>Canti di Prigionia</i> de Dallapiccola; 2º <i>Quarteto</i>	Lisboa. Participação em diversas actividades. P: <i>Reflexões sobre a música</i> ; <i>Contos russos</i> (trad).



ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
			<i>de cordas</i> de Prokofiev; <i>Dança da menina tonta</i> de F. Freitas. Nasce Emanuel Nunes.	
1942	Desenvolvimento da primeira pilha atómica por Fermi.	Salazar encontra-se com Franco em Sevilha. O general Carmona é reeleito para o seu 3º período presidencial.	<i>Casablanca</i> , de Curtis. Estreia: <i>Rodeo</i> de Copland; <i>Ludus tonalis</i> de Hindemith; <i>Concerto para piano</i> de Schönberg; <i>Capriccio</i> de R. Strauss; 1ª <i>Sinfonia</i> de Martinů; <i>Gayane</i> de Katchaturian; 7ª <i>Sinfonia</i> de Chostakovitch.	Lisboa: professor na AAM de 'Harmonia, Contraponto e Fuga' e 'Piano'. Funda-se a sociedade de concertos <i>Sonata</i> . Ganha o Prémio de Composição do CCM com a <i>História trágico-marítima</i> . P: <i>Introdução à música moderna</i> .
1943		Concessão de bases militares nos Açores aos E.U.A..	Estreia: <i>Três lamentações do soldado</i> de Jolivet; <i>Guerra e paz</i> de Prokofiev; <i>One touch of Vénus</i> de Weill. Morre Rakmaninov.	Lisboa: termo de posse assinado em Outubro, como professor de Piano e Composição na AAM. P: <i>Música e músicos modernos</i> ; <i>Bases teóricas da música</i> ; <i>A viagem de Mozart a Praga</i> de Mörike (trad). M: estreia da <i>Sonata n.º2</i> (pf. FLG).
1944	Libertação de Itália e dos Balcãs pelos Aliados.		Publicação de <i>A voz do povo</i> . Nasce P. Eötvös e John Tavener. Estreia: <i>Missa brevis</i> de Kodály; <i>Henrique V</i> de Walton; <i>Vingt regards sur l'enfant Jesus</i> de Messiaen; <i>Concerto para orquestra</i> de Bartók; <i>Appalachian spring</i> de Copland.	Lisboa: integra a Direcção Artística da AAM. Ganha o Prémio de Composição do CCM com a <i>Sinfonia per orchestra</i> . P: <i>A música portuguesa e os seus problemas (I)</i> ; <i>Confissões</i> de Jean-Jacques Rousseau (trad); <i>História da música</i> de Percy Buck (trad).
1945	Bombas atómicas sobre o Japão. Fim da II Guerra Mundial. Teoria quântica dos campos.		Estreia: 3º <i>Concerto p. piano</i> de Bartók; <i>Choro n.12</i> de Villa-Lobos; <i>A médium</i> de Menotti; <i>Peter Grimes</i> de Britten. Morre Bartók, Mascagni e Webern. Nasce Keith Jarrett e Jaqueline du Pré.	Pertence à Comissão Distrital do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Criação do futuro Coro da AAM. P: <i>Pequena história da música de piano</i> ; <i>Talia, Euterpe &amp; Terpsicore</i> ; <i>A música e a sociedade</i> de Elie Siegmeister (trad).
1946	Guerra fria.		Início dos cursos em Darmstadt. Estreia: <i>The rape of Lucretia</i> de Britten; <i>Trio de cordas</i> de Schönberg; <i>Street scene</i> de Weill. Morre Manuel de Falla, exilado na Argentina.	P: <i>Cartas do Abade António da Costa</i> (rev. da 2ª ed.).

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
1947	Consolidação da Guerra Fria. Restauração da monarquia em Espanha.	Expulsão de 33 professores da universidade por "delito de opinião".	Estreia: <i>O telefone</i> de Menotti; 1ª <i>Sinfonia</i> de Lutoslavski; <i>Orfeu</i> de Stravinski; <i>Albert Herring</i> de Britten; <i>Requiem</i> de Duruflé.	
1948	Criação do Estado de Israel. Bardeen, Brattain e Shockley desenvolvem o primeiro transistor. Teoria do <i>big bang</i> postulada por Gamov.		<i>Confissões de um cooperativista</i> , de António Sérgio. O Comité Central do PCUS declara que Chostakovitch, Prokofiev e Katchaturian compõem "perversões formalistas e antidemocráticas, alheias ao povo soviético..." Morre F. Lehár. Estreia: 1º <i>Concerto p. violino</i> de Chostakovitch; <i>Scott of the Antarctic</i> de V. Williams.	Em Vroclav, Polónia, participa no '1º Congresso dos Intelectuais para a Paz'. Em Praga, no '2º Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas'. Secretário da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC); participa no congresso da mesma realizado em Amsterdão.
1949	Avanço da China comunista, recuo de Chiang Kai Chek para a Ilha Formosa.	Eleições presidenciais; campanha do general Norton de Matos.	Morre R. Strauss e J. Turina. Estreia: <i>Turangalila</i> de Messiaen; <i>Gólgota</i> de F. Martin; <i>Concerto galante</i> de J. Rodrigo.	É impossibilitado de se deslocar a Budapeste para o Congresso Internacional Béla Bartók. Abandona a Seara Nova. Ainda na SIMC, participa no congresso realizado em Palermo. P: <i>Opúsculos-III</i> ; <i>Segredos do teclado</i> de Andor Foldes (trad).
1950	Início da guerra na Coreia. Datação através da técnica do carbono 14 por Libby.		Morre C. Koechlin, K. Weill e T. Borba. Estreia: <i>Bolívar</i> de Milhaud; <i>Stabat mater</i> de Poulenc; <i>Concerto p. violino</i> de Zimmermann.	Com a morte de Tomás Borba, prossegue com a elaboração do <i>Dicionário de Música</i> .
1951	Funda-se o estúdio de música electrónica da Rádio de Colónia (por Eimert).	Morte do general Carmona.	<i>O conformista</i> , de Morávia. Morre Schönberg. Estreia: 3ª <i>Sinfonia</i> de Chávez; <i>Sinfonia 'Die Harmonie der Welt'</i> de Hindemith; <i>The pilgrim's progress</i> de Williams; <i>Concerto p. piano</i> de Jolivet; (1952) 4'33'' de Cage; <i>Concerto grosso n.2</i> de Bloch; <i>Boulevard solitude</i> de Henze.	1950-1951: Criação de <i>Gazeta Musical</i> , mais tarde, <i>Gazeta Musical e de Todas as Artes</i> , com LF Branco como director. M: estreia da 2ª versão da <i>Sonata n.º2</i> (pf. MGACunha).
1952			Estreia: 4'33'' de Cage; <i>Concerto grosso n.2</i> de Bloch; <i>Boulevard solitude</i> de Henze.	Ganha o Prémio de Composição do CCM com a <i>Sonata para piano n.º 3</i> .
1953	Morte de Estaline; Krushev sucede-lhe. A estrutura de dupla hélice do ADN é		Estreia: <i>Wonderful town</i> de Bernstein; <i>Cantata de Natal</i> de Honegger; <i>Fantasia</i> de Tippett; <i>Estancia</i> de Ginastera.	

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
	identificada por Watson e Crick.		Morre A. Bax e Prokofiev.	
1954	Alemanha e França formulam a génese da CEE.		Estreia: <i>Concerto para orquestra</i> de Lutoslavski; <i>The turn of the screw</i> de Britten; <i>Piccola musica notturna</i> de Dallapiccola; <i>Os frescos</i> de Piero della Francesca de Martinů. Morre C. Ives, e PFBranco em 1955.	É-lhe negado o ensino por decisão ministerial. P: <i>A canção popular portuguesa</i> ; 1ª edição do <i>Dicionário de Música</i> . M: estreia da <i>Sonata n.º3</i> (pf.HBoschi).
1956	Linguagem <i>fortran</i> é desenvolvida por Backus, da IBM.	Publicação de <i>A Constituição de 1933 - Estudo do direito político</i> , de Marcelo Caetano.	Estreia: <i>Gesang der Jünglinge</i> de Stockhausen; <i>Espártaco</i> de Katchaturian; <i>My fair lady</i> de Loewe; <i>Candide</i> de Bernstein. Morre Charpentier.	P: 2ª edição do <i>Dicionário de Música</i> , corrigida (1º vol.).
1957	As Nações Unidas condenam a segregação racial na República da África do Sul. <i>Sputnik</i> é o primeiro satélite artificial a ser posto em órbita.	Manifestações estudantis contra a interdição das associações de estudantes. Início das emissões de televisão.	Publicação da <i>Antologia sociológica</i> , de António Sérgio. Morre Sibelius e Korngold. Estreia: <i>Dialogue des carmelites</i> de Poulenc; <i>Sinfonia n.º11</i> de Chostakovitch; <i>Agon</i> de Stravinski; <i>Moses und Aron</i> de Schönberg; <i>West Side story</i> de Bernstein.	
1958	Fidel Castro consegue a vitória em Cuba em 1959.	Eleições presidenciais; candidatura oposicionista do general Humberto Delgado.	Morre F. Schmitt, Vaughan Williams e Óscar da Silva. Estreia: <i>Poema electrónico</i> de Varèse; <i>Vanessa</i> de Barber; <i>Salmos de David</i> de Penderecki; <i>Nagasaki</i> de Schnittke.	Conferências e recitais no Brasil, a convite do Ministério da Educação e Cultura (através de Guarnieri). P: 2ª edição do <i>Dicisonário de Música</i> , corrigida (2º vol.).
1961	Construção do Muro de Berlim. O russo Iuri Gagarin é o primeiro ser humano a ser lançado no espaço. Primeiro robô industrial por Devol.	Ocupação de Goa, Damão e Diu pela União Indiana. Início das guerrilhas em Angola, Moçambique e Guiné. Assalto ao paquete Santa Maria.	O bailarino soviético Nureiev pede asilo político em França. Estreia: <i>Trenos</i> de Paderewski; <i>Atmosferas</i> de Ligeti; <i>Intolleranza</i> de L. Nono.	M: estreia das <i>Sonatinas recuperadas</i> (pf.MEBarroso); estreia de <i>Canto de amor e de morte</i> (m.câm.).
1962	Crise dos mísseis (EUA e Cuba).	Proibição do Dia do Estudante. Vaga de lutas estudantis. Greve dos estudantes. Primeira emissão da Rádio Portugal Livre. Professores e estudantes resistem à polícia no interior das universidades.	Publicação de <i>Temas oitocentistas</i> , de Joel Serrão. Estreia: <i>Atlântida</i> de Falla; <i>Poema sinfónico para 100 metrónomos</i> de Ligeti; <i>Requiem</i> de Kabalevski; <i>The flood</i> de Stravinski.	M: estreia da <i>Sonata n.º4</i> (pf.GBernand).
1963	Identificação dos quasares por Schmidt.		Publicação do <i>Dicionário da História de Portugal</i> , de Joel Serrão. Os Beatles	

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
	Assassinato do presidente Kennedy em Dallas.		gravam <i>Love me do</i> . Estreia: <i>Variations pour une porte et un soupir</i> de P. Henry. Morre Hindemith, Poulenc, PF Branco e Cláudio Carneiro.	
1964	Entrada dos EUA na guerra do Vietname.	Dissolução da Sociedade Portuguesa de Escritores.	Britten estreia a sua <i>Sinfonia para vlc. e orq.</i> em Moscovo, a convite de Rostropovitch. Morre Cole Porter.	P: <i>Nossa companheira música</i> .
1965	Técnicas de diagnóstico nucleares.		Publicação de <i>História da Imprensa Periódica Portuguesa</i> , de José Tengarrinha. Estreia: <i>Laborintus II</i> de L. Berio; <i>Die Bassariden</i> de Henze; <i>Requiem</i> de Ligeti; <i>Momento</i> de Stockhausen.	Ganha o Prémio Príncipe Rainier III (Mónaco) com o <i>Quarteto de cordas</i> . M: <i>Concerto da camera col violoncello obligato</i> (a convite de Rostropovitch, orq. em 1966).
1966	"Revolução cultural" na China, com Mao.	Inauguração da ponte sobre o Tejo, em Lisboa.	Publicação de <i>Le Portugal Méditerranéen à la fin de l'Ancien Régime</i> , de Albert Silbert. Estreia: <i>Die Soldaten</i> de Zimmermann; <i>Lux aeterna</i> de Ligeti.	
1967	Barnard realiza o primeiro transplante de coração humano.	Visita do Papa Paulo VI a Fátima. Condecoração pelo Papa do director da PIDE. A Rádio Libertação é posta em funcionamento pelo PAIGC. Escândalo dos "Bailes cor-de-rosa".	Publicam-se em Paris os <i>Cadernos de Circunstância</i> . Morre Tomás Alcaide e Kodály. Estreia: <i>Concerto andaluz</i> de Rodrigo; <i>Dies irae</i> de Penderecki; <i>Bommarzo</i> de Ginastera.	Pertence ao Júri Internacional de Composição das Juventudes Musicais. P: <i>Páginas escolhidas de crítica e estética musical</i> .
1968	"Primavera de Praga".	Afastamento de Salazar por doença, Marcelo Caetano assume a chefia do governo.	Publicação da Introdução à História da agricultura em Portugal, de A. H. de Oliveira Marques. Estreia: <i>Sinfonia</i> de Berio; <i>In alium</i> de Tavener.	
1969	Os norte-americanos Armstrong e Aldrin fazem a primeira viagem à lua.	Os estudantes de Coimbra ocupam o átrio universitário. Greve geral dos estudantes de Coimbra.	Morre António Sérgio. Publicação de <i>Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal</i> de Joel Serrão; <i>Escritos Políticos</i> de Mário Soares. Estreia: <i>Paixão segundo Sade</i> de Bussotti; <i>Poemas da morte</i> de Kokkonen; <i>Sequenza VII</i> de Berio.	2ª visita ao Brasil, onde faz parte do júri do I Festival de Música de Guanabara.
1970	Exposição Universal de Osaka.	Agitação estudantil em Coimbra. Assassinado pela polícia o estudante José António Ribeiro dos Santos.	Publicação de <i>O socialismo e o futuro da Península</i> , de Vitorino Magalhães Godinho. Morre Zimmerman. Estreia: <i>Ópera</i> de Busoni; <i>Concerto para orq.</i> de E. Carter; <i>4 Organs</i> de S. Reich.	
1971 -	Voto das mulheres na Suíça. A sonda americana no <i>Pioneer</i> é	Agitação estudantil em Coimbra. Assassinado pela polícia o estudante	Publicação de <i>Herculano desconhecido</i> , de A. J. Saraiva. Morre Stravinski. Estreia: <i>Rothko Chapel</i> de Feldman;	'Festival dos Três Coros' na AAM.

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
1972	a primeira a ir a Júpiter. Hoff desenvolve o primeiro microprocessador. Nixon encontra-se com Mao na China.	José António Ribeiro dos Santos.	<i>Drumming</i> de Reich; <i>Cantus arcticus</i> de Rautavaara;; <i>Sinfonia n.3</i> de Tippett; <i>Como uma onda de força e luz</i> de Nono.	
1973	Invenção do <i>scanner</i> . Pinochet derrota Allende por golpe militar.		Publicação de <i>As conferências do Casino no Parlamento</i> , de J-A França. Estreia: <i>Concerto para 2 pianos</i> de Berio; <i>Death in Venice</i> de Britten.	Reassume funções na Direcção Artística da AAM. P: <i>Disto e daquilo</i> . M: estreia da 3ª versão da <i>Sonata n.º2</i> (pf.NMaissa).
1974	Descoberta do australopitecus <i>Lucy</i> na Etiópia. Escândalo <i>Watergate</i> ; demissão de Nixon.	Revolução do 25 de Abril.	Publicação de <i>Portugal e o futuro</i> , de António de Spínola. Morre F. Martin, Jolivet e Milhaud. Estreia: <i>Music in 12 parts</i> de P. Glass; <i>Sinfonia n.4</i> de Meyer; <i>Quarteto de cordas n.15</i> de Chostakovitch; <i>Concerto para orq.</i> de Slonimski; <i>Edip i locasta</i> de J. Soler; <i>Gmeeoorh</i> de Xenakis.	"Por incubência do Governo Provisório saído do MFA, após o 25 de Abril, assume a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical". Superintende a gravação discográfica de obras suas em Budapeste. P: <i>A música portuguesa e os seus problemas (III)</i> (ed. de 1973); <i>Um artista intervém</i> . Cartas com alguma moral.
1975	Morre Franco, inicia-se a transição espanhola.	Independência da Guiné, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Angola.	Inauguração do IRCAM. Morre Dallapiccola e Chostakovitch. Estreia: <i>Rituel in memoriam B.Maderna</i> de Boulez.	
1976	As sondas <i>Viking 1 e 2</i> aterram em Marte.	Constituição da República. Eleição do general Ramalho Eanes como Presidente da República.	Morre B. Britten. Estreia: <i>Concerto p. violino</i> de Penderecki; <i>Concerto p. violoncelo</i> de Sallinen; <i>Sinfonia n.5</i> de Kancheli; <i>A mulher de Portugal</i> de Salmenhaara.	Recebe a Ordem da Amizade dos Povos, concedida pelo Soviete Supremo da ex-URSS. P: <i>A caça aos coelhos e outros escritos polémicos</i> .
1977			Morre Maria Callas. John Williams recebe Óscar pela b.s. de <i>Guerra das Estrelas</i> . Estreia: <i>The ice brake</i> de Tippett; <i>Sirius</i> de Stockhausen.	Viagem à então URSS, onde se interpretam as suas composições. P: <i>Escritos musicológicos</i> .
1978	Fecundação <i>in vitro</i> : 1º nado em Manchester.		Morre Chávez e Katchaturian. Estreia: <i>Introitus</i> de Gubaidulina; <i>Lear</i> de Reimann.	P: <i>Reflexões sobre a música</i> (2ª ed., aum.). M: estreia da <i>Sonata n.º5</i> (pf.OPrats).
1979	Registo do disco compacto (CD) pela Philips. Revolução sandinista. Primeira		Morre Nadia Boulanger. Estreia: <i>Beatus vir</i> de Gorecki; <i>Sinfonia n.4</i> de Sallinen; <i>Palimpsest</i> de Xenakis.	2ª visita a Angola; concertos em Luanda com o Coro da AAM. Nova viagem à Hungria.

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
	votação no Parlamento Europeu.			
1980		Reeleição do general Ramalho Eanes para a Presidência da República.	Morre Frederico de Freitas. Estreia: <i>O farol</i> de P. M. Davies.	
1981	Primeiro voo do foguetão 'Columbia'. Estudo sobre vírus da sida, atingido em 1983 (Montaigner e Gallo).		Morre S. Barber e Howard Hanson. Estreia: <i>Miserere</i> de Gorecki; <i>Requiem</i> de Kokkonen; <i>Omaggio a Luigi Nono</i> de Kurtág; <i>Paixão segundo S. João</i> de Pärt (1982). Em 1982 morre Glenn Gould, Torroba, Carl Orff e A. Rubinstein.	Recebe o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada. Viagem à Hungria para mais gravações; assiste, como convidado do governo húngaro, às comemorações do centenário do nascimento de B. Bartók. M: estreia da <i>Sonata n.º 6</i> (pf.NMaissa).
1984	O CD substitui o disco vinil no comércio. Assassinato de Gandhi. Técnica das marcas genéticas.		Em 1983 morreram Auric, Ginastera, Tailleferre, Walton e Armando José Fernandes, e Messiaen compôs a sua 1ª ópera, <i>Saint François d'Assise</i> . Em 1984 estreia: <i>Angelus</i> de Kilar; <i>Sábado</i> de Stockhausen; <i>The mask of time</i> de Tippett.	Em Moscovo, primeira execução, fora de Lisboa, do <i>Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal</i> , no 'Festival para a Paz'. P: <i>Opúsculos II</i> (inclui <i>Introdução à música moderna</i> (3ª ed.)), <i>Opúsculos I</i> (inclui <i>Bases teóricas da música</i> (2ª ed.)), <i>Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais</i> (3ª ed.) e <i>Peguna história da música de piano</i> (2ª ed.)).
1985	Início do desarmamento entre EUA e URSS.		Estreia: <i>Judith</i> de Matthus; <i>Concerto p. piano n.1</i>	P: <i>Opúsculos III</i> (2ª ed., aum.).
1986	Assidente em Chernobil. Explosão do foguetão <i>Challenger</i> .	Aderência de Portugal à Comunidade Económica Europeia.	Morre A. Tansman e Ruy Coelho. Estreia: <i>The man who mistook his wife with a hat</i> de Nyman; <i>Chinese opera</i> de Eötvös; <i>Die schwarze Maske</i> de Penderecki.	Doutor <i>Honoris Causa</i> pela Universidade de Aveiro. Assiste em Cracóvia à estreia mundial de <i>Em louvor da paz</i> , pela Orquestra da Rádio-Televisão.
1987	<i>Intifada</i> na Palestina.		Morre Kabalevski e Frederic Mompou. Estreia: <i>Ata</i> de Xenakis.	Recebe a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique.
1988	<i>Perestroika</i> na URSS, impulsionada por Gorbatchov.		Morre Joly Braga Santos. Estreia: <i>Lunes</i> , a 3ª parte da heptalogia <i>Luz</i> de Stockhausen.	Recebe a Ordem de Mérito Cultural no Dia Mundial da Música.
1989	Queda do Muro de Berlim e dos regimes comunistas da Hungria e		Morre E. Halffter, Horovitz, Karajan e Székely. Estreia: <i>New Year Suite</i> de	P: <i>A música portuguesa e os seus problemas (II)</i> (2ª ed., aum.).

ANO	HISTÓRIA DO MUNDO	HISTÓRIA DE PORTUGAL	CULTURA	FERNANDO LOPES-GRAÇA
	da Polónia. Repressão pública das manifestações na Praça Tiananmen		Tippett; <i>Frau/Stimme</i> de Rihm.	
1990	'Paleontogenética' dá os primeiros passos. Telescópio espacial 'Hubble'.		Morre Bernstein, Copland e L. Nono. Estreia: <i>Ubu rex</i> de Penderecki; <i>Opus 1991</i> de Kagel.	P: <i>Talia, Euterpe &amp; Terpsicore</i> (2ª ed.).
1991	Guerra no Quait. Guerra civil na Jugoslávia. Ieltsin sucede a Gorbatchov.		O filme <i>Tous les matins du monde</i> , c. selecção musical de J. Savall, contribui para a difusão da mús. barroca; ocorre a "Mozartmania".	P: <i>A canção popular portuguesa</i> (4ª ed., remodelada).
1992	Análise de um cromossoma de um ser vivo.		Nos Jogos Olímpicos em Barcelona estreia-se <i>O mar mediterrâneo</i> de Sakamoto. Morre Messiaen, Cage e Piazzolla. Estreia: <i>Concerto p. vlo</i> de Turina; <i>Mary of Egypt</i> de Tavener.	P: <i>Musicália</i> (2ª ed., aum.); <i>Nossa companheira música</i> (2ª ed., aum.).
1993	Fim do <i>apartheid</i> na África do Sul. O satélite COBE comprova a existência do <i>big bang</i> .		Morre Guerra-Peixe e Frank Zappa. Estreia: <i>O piano</i> de Nyman; <i>A ronda</i> de Boesmans; <i>Sinfonia n.8</i> de Henze; <i>The cave</i> de S. Reich.	Audição integral das sonatas e sonatinas por vários pianistas, em Maio, e concerto-homenagem pelo seu 87º aniversário, em Matosinhos.
1994				Parede: falecimento a 27 de Novembro.

## DEPOIMENTOS

*A consciência da importância que nos merece  
a História. A consciência de que a vivemos  
no presente, a par de quem viveu momentos  
diferentes dos nossos...*

Vem de longa data o nosso despertar para a necessidade de historiar o presente e de o imortalizar, seja através do arquivo de qualquer material relevante, seja através de gravações áudio e vídeo, ou simplesmente no reviver de trilhos esculpidos na mente de uns e outros. Este projecto concreto de doutoramento foi mais um incentivo para o registo de todas as memórias de um passado presente, neste caso concentradas no Homem/Artista e na interpretação das suas obras, nomeadamente as suas *Sonatas* e *Sonatinas*.

Depois de consultados os depoimentos escritos ou gravados existentes, para uma compreensão a mais completa possível das obras, sua génese e projecção, em sintonia com o seu criador, na sua inserção histórica e social, dentro de uma unificação global, foram contactadas todas as pessoas que de alguma forma nos poderiam oferecer testemunhos sobre o compositor. Deu-se prioridade aos intérpretes de Fernando Lopes-Graça. As entrevistas foram iniciadas com os pianistas acessíveis que tinham estreado (primeira audição da obra ou revisões) as sonatas ou sonatinas, nomeadamente Helena Sá e Costa para a primeira sonata, Maria da Graça Amado da Cunha para a segunda e terceira sonatas, Olga Prats para a quinta sonata (tocou também a primeira e a terceira para o compositor), Nella Maissa para a segunda e sexta sonatas (tocou também a primeira sonatina), e Maria Elvira Barroso para as duas sonatinas.

As diversificadas declarações foram estudadas e foram seleccionadas as referências que nos pareceram relevantes para a tese e que foram inseridas nos capítulos biográficos (“Fernando Lopes-Graça: o seu tempo e o seu espaço” e “Graça(s) ao piano”) e nos textos relativos à obra sobre a qual tinham sido feitos comentários específicos. Faz-se notar que os



vários pianistas interpelados foram unânimes em apontar o respeito pelas indicações sugeridas pelo autor. Dado o pormenor destas, cabe ao intérprete a sua adopção e o tentar expor de uma forma rigorosa as intenções subjacentes a cada ideia temática e ao modo como esta é trabalhada (sobreposições, transformações, etc.). Não houve, durante as entrevistas, chamadas de atenção a particularidades exclusivas de uma ou outra obra, mas denotava-se um consenso estilístico que procurava ser o mais aproximado possível das directrizes do autor.

Na prática das obras para piano de Fernando Lopes-Graça, observámos também as diferentes interpretações existentes, do próprio autor ou outras, sobretudo as que contaram com a sua presença, e muito agradecemos o auxílio dos pianistas que nos dedicaram a sua atenção e os seus conselhos e nos ajudaram a compreender melhor o estilo pianístico do compositor. Nomeamos, por exemplo, Grazi Barbosa, Maria Elvira Barroso, Helena Sá e Costa, e especialmente, com maior regularidade, Filipe de Sousa e Nella Maissa. As elucidações recebidas foram essencialmente no sentido de atentar nos pormenores interpretativos como, por exemplo, acentuações, ornamentos, pares de notas, dinâmica, maior ou menor ênfase em determinados planos horizontais, etc...

Esperar-se-ia que, num percurso longo e activo como foi o de Fernando Lopes-Graça, as ligações interpessoais fossem inúmeras e variegadas. Assim o verificámos ao processarmos a informação obtida ao longo deste trabalho. Procurou-se complementar os dados factuais com as experiências partilhadas pelos entrevistados. O interesse sempre demonstrado em aprofundar o conhecimento sobre 'o eu por detrás das obras' foi avivado pela inesgotável riqueza de informação obtida. Das pessoas contactadas podemos nomear, para além dos pianistas, Dulce Cabrita (que nos proporcionou a fotografia utilizada na edição das partituras), Leonor Lains, José Eduardo Martins, Fernando Serafim e Romeu Pinto da Silva, entre muitos outros. Sentimo-nos privilegiados ao sermos convidados a percorrer ruelas e avenidas de memórias, numa viagem fascinante pelo tempo.

## **EDIÇÃO DAS PARTITURAS**

**(Universidade de Aveiro, 2006)**

O estudo necessário para a compreensão das *Sonatas* e *Sonatinas*, como será tratado em detalhe na próxima parte desta tese, implica todo um trabalho de aplicação de diferentes métodos analíticos em que se inclui a comparação de fontes (impressas, manuscritas e registos sonoros) e a execução pianística pelo próprio analista. Ao observar uma obediência à lógica composicional, foram revistas as várias alterações e os erros suscitados pelas cópias manuscritas, baseando-nos na análise das obras, nota a nota. Não deixamos de ter em conta que, como em qualquer análise, há diferentes interpretações e, conseqüentemente, diferentes conclusões; em casos de dúvida, optámos por manter a última versão manuscrita. Em suma, expomos uma análise interpretativa, para piano, no seu formato final, e apresentamos as obras revistas (*Urtext*) publicadas em notação musical universal.

Complementarmente ao estudo concreto dos manuscritos, consultaram-se as pianistas que estrearam estas obras (versões finais), nomeadamente Helena Sá e Costa, Nella Maissa, Maria da Graça Amado da Cunha, Olga Prats e Maria Elvira Barroso, que nos cederam cópias das partituras pelas quais estudaram, para além de outros pianistas conhecedores do estilo do compositor. A observação de todos os manuscritos ou cópias a que tivemos acesso levaram-nos a aceitar como correcta a assunção de que as rasuras são geralmente aperfeiçoamentos da cópia manuscrita, que poderá ser mais do que uma em sucessão, e não necessariamente alterações do autor.

Lopes-Graça, em labuta permanente, procurava o aperfeiçoamento das obras e corrigia um ou outro detalhe ou fazia rectificações. O perfeccionismo é latente na qualidade da caligrafia, em que se denotam acuidade matemática com o tempo e precisão na exposição de ideias. Parece-nos que evitava deixar para a posteridade os esboços ou primeiros esquemas das suas composições, como se poderá depreender dos quase inexistentes rascunhos. Podemos considerar que a maior parte do reduzido número das versões anteriores à considerada final sobrevivem por conterem o carimbo do registo na

*Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM), para além das cópias retidas em arquivos particulares. Para a publicação das *Sonatas* e *Sonatinas*, o nosso trabalho incidiu no estudo de cada manuscrito “*copyright*” final e tentou-se apresentar, através da análise e comparação de todos os exemplares acessíveis, bem como das gravações históricas, uma leitura o mais fidedigna possível de cada composição.

Após o conhecimento da obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça, compilação de registos documentais ou gravações, de depoimentos sobre o compositor e seu estilo, análise das obras para piano, interpretação pianística, compilação dos vários exemplares das *Sonatas* e *Sonatinas* (todos manuscritos com excepção da *Sonatina recuperada n.º 2*), estudo das sonatas e sonatinas em pormenor, comparação das diferentes fontes e gravações, escolha da metodologia e exposição analítica, iniciou-se por fim o processo da edição das partituras. A primeira fase consistiu na passagem para notação moderna dos manuscritos já analisados e rectificados; seguiram-se as revisões, que foram num mínimo de três para cada obra. Numa segunda fase procedeu-se à redacção dos textos, incluindo-se convites para a participação de diversas individualidades, e posterior revisão destes. Conclui-se a terceira fase com a revisão das provas para a edição, sendo o trabalho de arranjo gráfico do suporte/volume a cargo do Gabinete de Imagem da Fundação João Jacinto de Magalhães, instituição ligada à Universidade de Aveiro, a qual proporcionou a concretização desta parte do projecto.

## **DOCUMENTAÇÃO**

Conjunto de documentos (fotocopiados) oriundos de diversas proveniências, que serve como complemento da informação exposta no corpo principal. Optou-se por uma ordem alfabética na paginação (como exemplo, ‘Af’ se refere à ‘folha A, frente’ e ‘Av’ à ‘folha A, verso’).



## ÍNDICE

<b>Af</b>	Inscrição no Conservatório Nacional (1923), a Piano.
<b>Av</b>	Inscrição no Conservatório Nacional (1923), a Ciências Musicais.
<b>Bf</b>	Inscrição no Conservatório Nacional (1923), a Composição.
<b>Bv</b>	Inscrição no Conservatório Nacional (1929), a Virtuosidade de Piano.
<b>Cf</b>	Inscrição no Conservatório Nacional (1930), no 3º ano Superior de Composição, e em Italiano.
<b>Cv</b>	Nota do exame final de Composição no Conservatório Nacional (1931).
<b>Df-v</b>	Carta referente ao concurso no CN para docente de Piano (27/VII/1981).
<b>Ef</b>	Indagação da DGES sobre os antecedentes de FLG para a sua reintegração como professor do CN.
<b>Ev</b>	Pedido de certificado de habilitações ao CN com classificações finais à margem.
<b>Ff</b>	Procuração de FLG a favor de Pedro do Prado (Alpiarça, 16/II/1932).
<b>Fv</b>	Certificado da inscrição de FLG na Faculdade de Letras da UL (1931).
<b>Gf</b>	Procuração a favor de Pedro do Prado (1930).
<b>Gv</b>	Termo de posse como professor de Piano e Composição na Academia de Amadores de Música (1943).
<b>Hf-If</b>	Actas da AAM de 10/IV/1945 a 20/VI/1946.
<b>Iv-Kv</b>	Assinaturas presenciais no livro de ponto da AAM.
<b>Lf-Tf</b>	Assinaturas presenciais no livro de exames da AAM.
<b>Tv-Uf</b>	Programa de concerto com música de FLG e PPrado (26/IV/1936).
<b>Uv-Wf</b>	Programa de concerto com música de FLG e outros compositores portugueses, em Paris (14/V/1937).
<b>Wv-DDv</b>	Programas de audição de alunos ou de profissionais da AAM e críticas.
<b>EEf</b>	Frontispício da edição da <i>Sonata op.27, n.º2</i> de Beethoven, com revisão de FLG.
<b>EEv</b>	Anúncio de ciclo de conferências promovido pela FCGulbenkian.
<b>FFF-v</b>	Anúncio e crítica de concerto promovido pela JMP dedicado a FLG.
<b>GGf</b>	Folha timbrada da sociedade de concertos ‘Sonata’.
<b>GGv</b>	Folha de inscrição para a aquisição de obras de FLG (‘Canções’).
<b>HHf</b>	Fotografia do ‘Grupo dos Quatro’ em entrevista com Durão.
<b>HHv-KKf</b>	Páginas do jornal A Acção.
<b>KKv-RRf</b>	Cartas a Pedro do Prado.
<b>RRv</b>	Carta aberta a Pedro do Prado, publicada na Seara Nova a 27/V/1944.
<b>SSf-UUv</b>	Programa da visita de FLG à Polónia (1986).
<b>VVf</b>	Poema a FLG por Vitorino Nemésio (7/I/1976).
<b>VVv</b>	Carta a Luís Cajão (20/V/1991).
<b>WWf</b>	Pormenor de fotografia com as mãos de Fernando Lopes-Graça ao piano.

**S  
E  
G  
U  
N  
D  
A  
  
P  
A  
R  
T  
E**

**AS SONATAS E SONATINAS PARA  
PIANO SOLO  
DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

**ANÁLISE INTERPRETATIVA  
DAS SEIS SONATAS E  
DUAS SONATINAS PARA  
PIANO SOLO DE  
FERNANDO LOPES-GRAÇA**

***P  
O  
I  
E  
S  
I  
S***

# **CAPÍTULO I**

**SONATAS E SONATINAS EM GRAÇA (1934-1981)**

**(prelúdio às sonatas e sonatinas  
de Fernando Lopes-Graça)**



## SONATAS E SONATINAS PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

OBRA	LG op. ☞	COMPOSIÇÃO	PRIMEIRAS EXECUÇÕES	PIANISTA	LOCAL	PUBLICAÇÃO
<b>Sonata n.º 1</b> “A D. Elisa de Sousa Pedroso”	<u>121</u> 14	Tomar, 1934; rev. Lisboa, 1960. © 1960.	1934	Fernando Lopes-Graça	Lisboa, Conservatório Nacional.	<i>Sonatas n.º 1 e n.º 2: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
			25 / V / 1960	Helena Moreira de Sá e Costa	Lisboa, Tivoli.	
<b>Sonata n.º 2</b> “A Macario Santiago Kastner”	<u>124</u> 26	Paris, 1939; rev. 1948; rev. Lisboa, 1956. © 1954.	24 / III / 1943	Fernando Lopes-Graça	Porto, Ateneu Comercial do Porto.	<i>Sonatas n.º 1 e n.º 2: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
			1951	Maria da Graça Amado da Cunha	PORTUGALSOM-SP4083/1996	
			10 / I / 1973	Nella Maissa	Edição da RDP [P-Lr: DT4318].	
<b>Sonata n.º 3</b> “A Hélène Boschi”	<u>129</u> 72	Lisboa, 29 / VI / 1952; rev. 1959. © 1954. [Prémio de Composição do CCM, 1952.]	10 / III / 1954	Hélène Boschi	Paris, Sala “ <i>Le Triptyque</i> ”.	<i>Sonatas n.º 3 e n.º 4: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
			14 / III / 1960	Maria da Graça Amado da Cunha	Lisboa, Cinema Império.	
			9 / XII / 1961		Porto, Cinema Batalha.	
<b>Duas sonatinas recuperadas</b> “Para Maria Elvira Barroso”	<u>125</u> 126	N.º 1: 193?-1960; N.º 2: 194?-1960. © 1962.	8 / XI / 1961	Maria Elvira Barroso	Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.	<i>Duas sonatinas recuperadas: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
<b>Sonata n.º 4</b> “Pour Georges Bernand”	<u>142</u> 142	Lisboa, 1961. © 1961.	27 / II / 1962	Georges Bernand	Suíça, <i>Radio Genève</i> .	<i>Sonatas n.º 3 e n.º 4: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
<b>Sonata n.º 5</b> “Para Olga Prats”	<u>149</u> 204	Parede, 29 / VI / 1977. © 1977.	26 / X / 1978	Olga Prats	Porto, Ateneu Comercial do Porto.	<i>Sonatas n.º 5 e n.º 6: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.
<b>Sonata n.º 6</b> “Para Nella Maissa”	<u>151</u> 221	Parede, 3 / II / 1981. © 1981.	24 / V / 1981	Nella Maissa	Lisboa, Teatro de S. Luiz.	<i>Sonatas n.º 5 e n.º 6: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006.

☞ As catalogações foram extraídas de *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do espólio musical*, da autoria de Teresa Cascudo (Câmara Municipal de Cascais, 1997), e *Tábua das obras musicais de Fernando Lopes-Graça*, feita pelo compositor, com a colaboração e assistência de Romeu Pinto da Silva (Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, 1995).

## SONATAS E SONATINAS EM GRAÇA (1934-1981)

### (prelúdio às sonatas e sonatinas de Fernando Lopes-Graça)

*Qualquer análise de qualquer criação artística é subjectiva, é relativa, é pontual, é temporal. Os contornos geográficos, históricos, sociais, políticos ou culturais poderão ajudar na compreensão da obra nos seus vários constituintes construtivos, mas será sempre uma faceta de um pensamento individual localizado. No nosso trabalho, procuramos expressar o modus faciendi das seis sonatas e das duas sonatinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça de um ponto de vista interpretativo.*

Nos últimos decénios do século XX, o que se desenvolveu como “análise interpretativa” ganhou corpo e, sobretudo, conquistou o pensamento dos intérpretes ou recriadores de Arte sua ou de outrem. Incluem-se, nesta análise, conceitos estruturais, formais, descritivos e, acima de tudo, a interpretação. É um trabalho vocacionado para o intérprete, de carácter prático. Não se tratará, na nossa opção, de uma só análise, mas de um conjunto de metodologias empregues com o principal objectivo de compreender a obra de Arte e possibilitar um dos melhores meios para um dos sempre muitos modos de a comunicar.

Como “obreiro da sua arte”, o próprio Fernando Lopes-Graça revelou um processo bi-etápico no seu labor musical: por um lado, a invenção, onde o piano ocupava um lugar essencial, e, por outro, a elaboração, a estruturação, enfim, a composição dos módulos, temas ou ideias criativas num todo a que se chama obra, ou seja, a organização reflectida e lógica do espaço sonoro. Dessa convergência advinham as propostas interpretativas expostas com enorme precisão. É oportuno lembrar o que escreveu o compositor numa carta a João José Cochofel, datada de 14 de Agosto de 1936, oriunda de Tomar: «Eu cá

estou às voltas com o malfadado Quarteto. Avança muito lentamente pois que não tenho instrumento à minha disposição permanentemente. Aliás, o trabalho de invenção para que é mais necessário o piano está mais ou menos feito. O trabalho de composição, pelo contrário, é que está ainda bastante atrasado. [...] Ponho poucas esperanças neste meu trabalho. Creio que não sou homem para obras de fôlego». O futuro provou o contrário.

Pensa-se fundamental o estudo preliminar que os intérpretes fazem sobre as obras que irão executar, para melhor as compreender, para melhor as interpretar; esse entendimento explica a utilidade de um trabalho minucioso e abrangente, e, no caso de obras ainda não revistas ou analisadas, todo um trabalho de aplicação de diferentes métodos analíticos em que se inclui a comparação de fontes (impressas, manuscritas e registos sonoros) e a execução pelo próprio analista. No nosso caso, deparamos com um trabalho de especialização pianística. Ao observar uma obediência à lógica composicional, foram revistas as várias alterações e os erros suscitados pelas cópias manuscritas, baseando-nos na análise das obras, nota a nota. Em suma, apresentamos uma análise interpretativa, para piano, na sua fase final. Não deixamos de ter em conta que, como em qualquer análise, há diferentes interpretações e, conseqüentemente, diferentes conclusões.

Tentamos escolher uma abordagem que nos permita a melhor compreensão das obras. Na escrita idiomática de piano, ou ‘pianismo’, procura-se uma plena realização pianística. Para além da atenção prestada às características gerais (antecedentes e aspectos factuais relacionados com cada sonata ou sonatina) e à macro-estrutura, a análise interpretativa abordada concentra-se na micro-estrutura, nomeadamente em todos os pormenores relativos ao fraseio, à dinâmica, à agógica, ao pedal, etc., de cada andamento, nos seus mais pequenos detalhes.

O conhecimento interpretativo é desenhado com todos os pormenores acessíveis. Iniciamo-lo com investigação de carácter histórico, indagando sobre quando, a época, porquê, razões para a sua génese ou posteriores revisões, para quem e porquê as individualidades escolhidas, a evolução, como foi elaborada a obra, bem como outros factores. Houve uma busca do maior número possível de material que nos apoiasse na complementarização desse conhecimento. Tentamos uma abordagem objectiva, sem tomadas de posição nem juízos de valor, numa *praxis* científica. São consideradas, em análise que se quer pragmática, interpretações do ponto de vista pianístico ou dos pianistas; ou seja, o que melhor pode ser feito pelo intérprete nas melhores condições.

Neste horizonte, há concessões, tem de se ser flexível na análise formal, tem de se adaptar os resultados da observação ao objectivo principal, a interpretação-audição. A fonte fundamental desta, como de outras análises, é a audição. Muitas vezes o que nos aparenta ser material musical que corresponde a um certo padrão poderá ser entendido como de outro tipo pelas distintas e perceptíveis características sonoras. Complementarmente, através da análise apontam-se algumas das possíveis razões para os efeitos auditivos que as obras provocam, sem, no entanto, expor um exame pormenorizado, tal como nas teorias de Sonologia ou outras teorias auditivas formais.

A análise é adaptada a cada obra de modo a permitir a melhor compreensão possível dos diferentes processos composicionais. Para além disso, há que considerar as abundantes hipóteses de execução ao piano; recordamos as aulas de instrumento, em que se apontam as inúmeras singularidades interpretativas. Como se poderá verificar nos capítulos que se seguem, as análises são diferentes consoante as sonatas e os andamentos, pois atentamos nos diversificados modos de compor e de interpretar. O nível de pormenorização aplicado nas duas primeiras sonatas e nas duas sonatinas oferece uma percepção do pensamento do criador. Por outro lado, o estudo analítico aponta uma organização estilística mais amadurecida a partir da segunda sonata. Por essas razões, a descrição analítica varia a partir da terceira sonata; evitamos assim a repetição e circunscrevemo-nos a salientar as particularidades que distinguem estas obras e singularizar os vários caminhos estilísticos de Lopes-Graça.

A análise interpretativa das *Sonatas* e *Sonatinas* é feita com base nos manuscritos considerados pelo autor como definitivos (“*copyright*”). A primeira abordagem focou a interpretação do exposto nesses manuscritos, e, depois de analisadas as obras, procedeu-se à comparação com os exemplares antecedentes e com as cópias em posse de pianistas que as tocaram e cederam. Verificou-se que as dúvidas ou problemas suscitados na análise das versões finais eram maioritariamente resolvidos através da consulta dos manuscritos a que tivemos acesso, e, sempre que possível, com a complementaridade da audição das gravações históricas. Procurou-se obter o texto musical o mais próximo das intenções do compositor, e o resultado foi objecto de um trabalho suplementar de digitalização e rectificação, com a finalidade de se publicarem as obras em notação actualizada universal e que respeitasse o texto original (*Urtext*).

Consideramos as seis sonatas, em termos pianísticos, como obras de nível superior, dada a exigência técnica e a complexidade da escrita que contêm. As características pedagógicas e didáticas, especialmente aplicáveis nas sonatinas, como foi referido no segundo capítulo da primeira parte desta tese, são expostas na introdução a cada obra.

Passamos a focar alguns conceitos e mencionamos exemplos. A linguagem musical utilizada é a tradicional, sem recurso a simbologia especial. Utiliza-se sempre o sistema normal aplicado ao piano, com duas pautas. Os compassos estão em geral marcados (exceptuam-se a Secção I do primeiro andamento da *Sonata n.º 3*, se bem que, em retomas de **GT1** (Grupo Temático 1), há marcação do compasso, e os primeiros compassos do segundo andamento da *Sonata n.º 5*, apesar de existir, na finalização do segundo andamento, com a anotação ‘*attacca*’, uma pré-indicação de 4/4, para além de pequenos episódios, espalhados pelas obras, em jeito de improvisação), e são simples, compostos ou complexos, regulares ou irregulares.

São raros os momentos, e de facto trata-se de incursões periódicas, em que o compositor não assinala a velocidade da pulsação, seguindo as indicações metronómicas de Maelzel (M.M.). Recordamos, no entanto, o que Brahms escreveu a Henschel, a propósito da relatividade desta especificação: segundo a sua experiência, todos os compositores que indicaram a pulsação (em M.M.) tarde ou cedo as retiraram. As gravações que se conhecem das sonatas e sonatinas, interpretadas em vida do compositor, obedecem muito aproximadamente às sugestões metronómicas deste. Na realidade, parece ser o próprio autor das obras quem, na sua execução, tomou maior liberdade no tempo escolhido.

Lopes-Graça fixou armações de clave (excluem-se as desnecessárias tonalidades de Dó-M e Lá-m ou os modos no eixo de origem) apenas na Secção II do primeiro andamento (Lá-M) e no segundo andamento (Mib-M) da *Sonatina recuperada n.º 1*, bem como nos três andamentos da *Sonata n.º 2* (Ré-M, Láb-M, Sol-m (e relativa Maior, Sib-M), Mib-m e Sol#-m). Geralmente evitou aduzir uma armação de clave inicial, mesmo quando havia uma base tonal, ou uma correspondente modal, predominante.

Em relação à dedilhação, o autor preferiu, em geral, abster-se, sendo raras as vezes em que deixou registadas as posições que entendia melhores, havendo inclusive casos em que preferiu eliminá-las na última versão. Um exemplo notório é a finalização do primeiro andamento da *Sonata n.º 6* (cc.230-236), em que Lopes-Graça desenha as figuras e aponta um agrupamento e a dedilhação de um modo completamente distinto nas duas versões que

se conhecem. Nesta sonata, o número de indicações resume-se a oito casos. Na sonata anterior, por exemplo, resume-se a oito situações apenas no primeiro andamento, não havendo qualquer indicação de dedos no segundo andamento, salvo no c.81, em que se aponta, na pauta inferior, e como precaução, a mão esquerda, ‘m.s.’. Tal como no c.S5/I/386, em que se assinala a substituição de um eventual segundo dedo na nota intermédia do acorde Ré3/Sol3/Dó#4 pelo polegar, para manter o Sol3 (dez tempos no total) e conseguir atingir Fá4 e Mi4 com os quinto e quarto dedos, a maioria das indicações respeitam a casos particulares. Refira-se que, neste conjunto de obras, a *Sonata n.º 1* é a excepção, e mesmo assim módica, da escassez de sugestões no que concerne a dedilhação.

Por outro lado, há, por parte do autor, um cuidado extremo na indicação da articulação e da dinâmica. Na primeira, procuramos seguir uma interpretação que explora as gradações patentes nas diversificadas disposições de elementos, com obediência à evolução textual das obras. Atendendo à subjectividade da dinâmica, o cuidado necessário remeteu-nos para a análise do fraseado nos seus diferentes níveis, desde as células elementares até ao clímax de cada peça. As *arsis* e *thesis* de cada nível facultam a percepção da relatividade que existe entre as frases, grupos temáticos, secções e partes, e, na conjuntura, de todo o percurso auditivo destas sonatas e sonatinas. Nas descrições analíticas, optámos por abreviações específicas. Temos assim: *più piano* » ‘-p’ (menos intenso do que o *piano*); *meno piano* » ‘+p’ (mais intenso do que o *piano*); *meno forte* ou *forte, non troppo* » ‘-f’ (menos intenso do que o *forte*); *più forte* » ‘+f’ (mais intenso do que o *forte*); *poco sforzando* » ‘-sf’; ou *più sonoro* » implica uma dinâmica superior à dinâmica anterior (exemplo: *mf* » *più sonoro* » ‘+mf’, como em S5/I/c.324).

A agógica está também claramente patente. Não queríamos deixar de chamar a atenção para as diferenças que poderão ser subtis entre os símbolos utilizados na interpretação. A variedade e profusão de indicações implicam uma consequente diferenciação na forma de tocar; ou seja, se as notas se apresentam, amiúde, com sinais distintos, é porque o autor deseja uma interpretação que atente nessas diferenças. As indicações pormenorizadas que observamos nos cc.S2/III/174-175 são um exemplo do pensamento expressivo de Lopes-Graça.

A estrutura de cada andamento divide-se em partes (**P**), constituídas por secções (**S**), que por sua vez possuem um ou mais grupos temáticos (**GT**), sendo estes subdivididos por frases (**F**: **A1**, **A2**, **B**, **C**, etc.). A escolha dos limites de cada uma destas

classificações é sempre subjectiva e variável conforme o material em estudo. Há frases fechadas, com os limites facilmente identificáveis, outras abertas, que se entrecruzam, há-as longas e há-as pequenas, reduzidas, por exemplo, a um bloco de notas. Alguns segmentos só têm sentido interpretativo se considerados em grupo, formados por um somatório de sub-frases, do que resulta, por vezes, extensas frases (**S6/I/GT1-A**, por exemplo). As secções são blocos que se mostram independentes, numerados distintamente, e que podem conter um ou mais Grupos Temáticos, agregando-os numa cadeia quase autónoma. As partes são o resultado da macro-estrutura, e facilitam a compreensão da construção de cada andamento na sua forma total, com ou sem relações entre elas.

Dentro da análise formal, na escolha do eixo tonal ou harmónico (**E**), que são as linhas principais de orientação, opta-se pela nota ou notas estruturais mais importantes, sejam elas porque ocupam uma função de eixo donde partem (convergem ou divergem) os aglomerados, ou de âncora, ou ainda de base subjacente principal (tonal) de onde deriva o/s tema/s, o baixo ou a estrutura harmónica. A nota inicial (**NI**) serve essencialmente de referência auditiva, pois nem sempre é a nota principal das linhas temáticas, podendo ser simplesmente a nota superior de um acorde que progride de modo invertido, por exemplo. Entendam-se assim como pontos de chamada para a evolução auditiva.

A escolha dos diferentes níveis de linhas principais e secundárias, a ser feita por quem toca, poderá conter alguma dificuldade, em termos de dedilhação e de intensidade, para a melhor projecção possível da continuidade dessas linhas. No nosso trabalho remetemos a escolha para a nota que julgamos principal ou mais funcional, aqui num pensamento aproximado a Schenker, na estratificação de hierarquias e na focagem dos elementos principais. Como exemplo, na *Sonatina recuperada n.º 2*, no c.23: qual a nota mais importante? o baixo é Lá (dominante de Ré), ou já foi Sol? ou o conjunto? como sobe para o baixo Ré, ouvir-se-á melhor o Lá?

Também se aplica uma redução em relação a certos Grupos Temáticos. Quando não se justifica uma identificação independente, opta-se pela adaptação a um Grupo Frásico ou divisão por frases em grupos; ou seja, **A1** e **A2** resumem-se a **A**. Chamamos a atenção para as diferenças na exposição das frases, que poderão ser em sequência numérica, se utilizam o mesmo material mas com características celulares ou temáticas que as separam (**A1-A2-A3**), em sequência de variação, quando não divergem de modo a serem consideradas

disjuntas (**A1-A1'-A1''**), ou ainda com denominações diferentes, se auditivamente distintas (**A1-B1-A2-C1-B2**).

Na constituição das frases, pode-se ter em consideração diferentes abordagens. Opta-se, maioritariamente, pela divisão das frases perante um desenho completo. E entre obras, os prismas modificam-se. Numa análise, quando, por casualidade, há dúvidas sobre B2 ou B1', o que prevalece é a melodia ou linha temática, ficando em segundo plano as mudanças no acompanhamento ou uma transposição na m.e., a título de exemplo. É sempre subjectiva a escolha da divisão e junção das frases: quantos casos não haverá que à primeira vista são opostos e se revelam metamorfoses da mesma raiz, e quantos outros, do mesmo carácter, pertencem a secções diferentes... Como nota, o desfasamento das frases em relação à marcação ou barras de compasso que porventura acontece, pode atribuir-se à irregularidade na distribuição dos compassos, e que, a ser possível evitar, facilitaria a compreensão da estrutura frásica.

Na citação de uma frase específica, poderemos abreviar do seguinte modo: **Sx/andamento/GTy-F**, ou seja, **Sonata** ou **sonatina** número **x**, **andamento** em numeração romana, **GT** número **y** e frase (exemplo: **S4/IV/GT2-A1'**). Paralelamente, poderemos citar um compasso específico (c.**S4/III/62**, que corresponde a **S4/III/GT1-F1''**) ou uma série de compassos (**cc.s2/I/24-41** (compassos de 24 a 41), que corresponde a **s2/I/GT2**, ou **cc.s2/III/86 e ss.** (compassos 86 e seguintes), que corresponde à Coda deste terceiro andamento da *Sonatina recuperada n.º 2*). O traço ou hífen, '-', é utilizado para indicar "de x -a y", também aplicável a notas (exemplo: 'Láb3-Si3' » de Láb3 a Si3, passando por todas ou algumas notas intermédias). Por uma razão prática, para não se separarem alguns elementos de conjunto nas linhas de texto, como sejam os compassos, optamos por omitir o espaço (exemplos: 'c.x' ou 'cc.x-y').

Ainda neste âmbito, a colocação do ponto, '.', implica a deslocação 'de x.para y', sem escalas intermédias, ou seja, depois da nota ou tonalidade ou eixo 'x' segue-se 'y', e seguintes, no caso de ser uma série (exemplo: 'Láb.Si.Ré.Fá' » perfazem uma sucessão de harpejo diminuto). Quando há alterações várias e não explicitadas colocam-se dois pontos, '..' (exemplos: 'Dó#..Mi' » houve um movimento de Dó# para Mi com diferentes derivações; apenas uma referência, 'Dó#..' refere que a partir de Dó# houve diversas modificações; outro caso será uma indicação metronómica, como 'semínima ..+66' » a semínima possuía um valor anterior que foi progressivamente aumentando, mas não



necessariamente em crescendo contínuo, para mais de 66 M.M., ou ainda ‘40..60..80’, em que há alterações que passam por 40, 60 e 80). A barra, ‘/’, envolve os seus elementos como conjunto, ou em simultaneidade (exemplo: ‘Dó/Mi/Sol’ é o acorde perfeito de Dó-Maior).

Os parêntesis curvos, ‘( )’, entremostam uma indicação que não será a principal, apesar de correctamente assinalada, como acontece nas notas iniciais ornamentais ou numa marcação do primeiro compasso diferente das seguintes, com compassos regulares. Os parêntesis rectos, ‘[ ]’, aludem a uma sugestão nossa, com a informação implícita ou presente noutras circunstâncias similares. Como exemplos, ainda dentro desta nomenclatura, em **D**, no quadro descritivo: [*f mp*], como em S2/I/150-156, significa que são indicações nossas, e que passa de *forte* para *mezzo-piano* (c.155); [*f ..p*], significa ‘de .. para’, com suposto diminuendo; sem sinal entre indicações, pressupõe-se que houve uma mudança sem graduação, como em ‘[*p f*]’ (espaço entre ‘*p*’ e ‘*f*’; no caso da barra, [*sf/mf*] aponta que há simultaneidade entre um *sforzando* e um *mezzo-forte*; para indicar uma sequência em que os elementos se repetem, colocamos esses elementos dentro de barras verticais, ‘| |’, ou seja, [| *p f* |] significa que há, durante o tempo indicado, uma alternância entre *piano* e *forte*.

A terminologia utilizada procura, o mais possível, oferecer uma leitura clara e concisa do material em estudo. Um dos procedimentos que atendem a este desígnio é a nomeação das notas. Opta-se pelo nome português das sete notas, em maiúscula, e, quando o caso o justifique (clareza no contexto), a sua tradução numérica. Na identificação de um acorde ou tonalidade, acrescenta-se “M” ou “m” para os modos Maior e menor respectivamente, separados de um traço ou hífen ‘-’ (exemplo: acorde de Fá#M, tonalidade de Fá#-Maior). As outras construções harmónicas ou axiais (modos ou séries) são indicadas por extenso. Contrai-se a ‘oitava’ (Dó3.Dó4) em ‘8va’, e o plural em ‘8vas’.

Os intervalos são abreviados na sua classificação: 3M será uma terceira Maior (4), 3m uma terceira menor (3), 5p será uma quinta perfeita (7), 5d uma quinta diminuta (6) e 5A uma quinta Aumentada (8) (exemplo: ‘8A’ será uma oitava aumentada (13), sendo desnecessário o acréscimo de ‘8va’). Na conversão para uma classificação numérica (*vide* Lester (1989) e Oliveira (1998)), podemos inclusive trabalhar com as classes de alturas. Um exemplo de trabalho celular observa-se no terceiro andamento da *Sonata n.º 1*, em que os elementos são especificados (exemplo: a = +2.+2; b = +1.-1; c = +3.+3; etc.).

No posicionamento no teclado, relativo à frequência (Hertz), utiliza-se o sistema português em que à oitava de Dó central se aplica o número 3 (exemplo: ‘Lá2’, ‘Ré#3’). Quando se pretende apontar diferentes registos, usamos o número dentro de uma moldura, ou seja, Dó3 a Si3 = 3 (exemplo: um acorde que pertence ao registo 2 reporta-se à nota inferior e não à nota superior do acorde). Em termos latos, o registo grave estende-se desde a nota mais grave do piano, em geral Lá-1, a Si1; o registo médio ronda entre o Dó2 a Si4, e o registo agudo reporta-se à extensão superior, desde o Dó5 até ao limite mais agudo do piano, em geral Dó7, ou, no caso de muitos pianos existentes em Portugal na época de Lopes-Graça, incluindo o do próprio, a nota mais aguda é Lá6 (extensão de sete oitavas).

Ainda dentro do panorama melódico e harmónico, utilizamos a denominação “em arco” quando existe um movimento que retorna a um ponto que pertence ou se aproxima dos traçados inicialmente. No caso do movimento ou intensidade ser nos sentidos ascendente e descendente, poder-se-á apelidar arco superior ( $\wedge$ ), enquanto que o nome para o inverso poderá ser de arco inferior ( $\vee$ ). Estas designações são aplicáveis em sequências melódicas e harmónicas, bem como à dinâmica. Num sentido lato, também na ‘forma’ temos uma estrutura ‘em arco’ quando se desenrolam grupos independentes na parte central (ex.: ABCBA ou ainda ABCDCBA). Se atentarmos no perfil desenhado pela matéria que constituem os andamentos das sonatas e sonatinas e destas obras no seu todo, poderemos vislumbrar, em geral, estruturas em arco, ou ‘quiásticas’ (do grego ‘*khiasma*’).

Quando agregamos duas linhas ou as duas mãos, se estas perfazem um movimento na mesma direcção, diz-se que estão em movimento ‘paralelo’; se o movimento é inverso, diz-se ‘contrário’; e se há estabilidade numa das linhas ou mãos, enquanto a outra se afasta ou aproxima, diz-se ‘oblíquo’. Se os movimentos são em arco, poderão ser ‘paralelos’ ou ‘oblíquos’, ou ‘contrários convexos’, se se afastam e se aproximam (arco superior por cima), e ‘contrários côncavos’, se se aproximam e depois se afastam (arco superior por baixo). Estes podem também expandir-se em ampliação ou diminuição. Note-se que a ‘mão direita’ poderá ser abreviada como ‘m.d.’, idêntico na língua italiana, e a mão esquerda como ‘m.e.’ ou ‘m.s.’ (*mano sinistra*) em italiano.

Existem algumas definições específicas da execução pianística. Para além do controlo do peso do braço, temos movimentos do braço ou pulso laterais ou verticais, ascendentes e descendentes. A rotação do pulso poderá ser ‘de eixo’ (como na efectivação de tremolos, trilos, etc.), ‘ascendente’ (acorde harpejado ascendente) ou ‘descendente’.

Com esta técnica tocam-se, por exemplo, os ‘pares de notas’, que são grupos de duas notas ou dois conjuntos. Não se deverá confundir com ‘notas duplas’, que são notas que pertencem a uma célula. Mais semelhante será o ‘par de figuras’, grupos de duas figuras com articulação que as envolve (ligaduras) ou ‘figuras duplas’, separadas, com acentos distintos. Também se entende ‘apogiatura dupla’, ‘tripla’, etc., quando existem duas ou mais notas ornamentais.

Ainda outros casos reportam-nos à definição de variegados conceitos. Uma ‘sensível invertida’, por exemplo, será uma nota (ou conjunto de notas) que desempenham a função de sensível mas num sentido descendente (exemplo: Réb para Dó). Para além do conhecido ornamento ‘grupeto’, empregamos este termo quando pequenas células rondam graus próximos (+1 ou +2 ou -1 ou -2). As expressões italianas são colocadas em itálico e minúsculas (exemplo: *più mosso*). As séries poderão ser individuais ou por grupos, em escada (ou por degraus) ou contínuas). Também um cromatismo poderá ser por degraus (exemplo: c.S2/III/143).

Um aspecto de ingente importância é a construção rítmica. Observamos que, maioritariamente, Lopes-Graça segue a prosódia do tema, o ritmo, neste caso não de um texto literário, mas dos motivos, das células básicas ou elementares. O rigor da sua expressão é notório. As respirações deixam de ser só tácitas, mas passam a estar explícitas através de pausas, símbolos, barras duplas, etc... Em relação ao tempo, pode ser contado pela Unidade de Tempo ou pela pulsação. A contagem dos tempos é feita tendo como principal padrão a Unidade de Valor (semibreve), sobre a qual se calculam os segundos de execução (cálculo através das indicações do autor). Nos Quadros Descritivos, utilizam-se na contagem (**CT**, figuras contabilizadas) os parêntesis curvos para diferenciar a figura que se contabiliza das indicações metronómicas da coluna **M** (exemplo: ‘(semínima) 40’, para não confundir com a sugestão nossa de ‘[semínima = 40]’).

Poderíamos acrescentar que seria um modo de comparação colocar sempre a fusa ou semifusa, a figura mais pequena das divisíveis (para compassos de ‘denominador’ 16 ou 32), mas é também um método, talvez preferível, o comparar o tempo próprio de cada segmento através da duração mais aproximada, fazendo o cálculo, através da indicação metronómica, da contagem da pulsação correspondente. Os tempos referem-se às frases totais, não aos limites dos compassos (caso de anacrusis, em que se conta por exemplo, um tempo a mais). Por esse motivo aparecem marcações de pulsação com números irregulares

e mesmo fracções (exemplo: ‘5 ½’ » cinco tempos e meio ou ‘15 ¼’ » quinze tempos e um quarto). No cálculo do tempo aproximado através da pulsação, são tomadas em consideração as variações metronómicas ou agógicas, como crescendos e diminuendos. Os resultados estão patentes nos gráficos que complementam os quadros e a descrição de cada andamento das sonatas e sonatinas.

Distinguimos ‘Pedal’, com maiúscula, referente aos pedais do piano, do termo ‘pedal’ quando aplicado a uma nota que pode não pertencer harmonicamente às restantes notas mas que se mantém por um certo tempo como bordão, seja por repetição ou por prolongamento sonoro. Subentende-se o não especificado uso do Pedal como sendo o Pedal de Sustém, ou Direito (afastamento dos abafadores), sendo indicados os outros com o título respectivo: Pedal Una Corda, ou Doce, ou Surdina, ou Esquerdo (deslocação do teclado ou aproximação dos martelos às cordas), Pedal Sostenuto, ou Tonal, ou Central. Exclui-se o Pedal Abafador (interposição de uma tira de pano ou feltro entre martelos e cordas).

Lopes-Graça expõe o seu entendimento sobre os Pedais na entrada que escreveu sobre o instrumento “O piano” para a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, republicada na monografia *Escritos musicológicos* [1977: 101-103]. O pedal direito, «cujas função é levantar os abafadores das cordas e deixar vibrar estas livremente com os seus respectivos harmónicos, independentemente da acção directa dos dedos no teclado, apesar de combatido a princípio por pianistas e pedagogos como Moscheles, foi o elemento que veio dar a feição específica ao piano, a “alma do piano” (como dizia Rubinstein), e sem ele é inconcebível toda a literatura pianística do romantismo, bem como a do impressionismo» [1977: 101-102].

O autor entendia que o Pedal de Surdina se destinava a amortecer a sonoridade do instrumento e descreveu os dois processos acima mencionados [1977: 102]. Note-se o cuidado em observar que com a deslocação lateral do teclado, os martelos não só poderão tocar em uma corda (*Una Corda* » *U.C.*), (ou em duas, conforme a localização), como poderão ferir apenas «o bordo das cordas mais grossas, os bordões» [1977: 102].

Quanto ao Pedal Sostenuto, Lopes-Graça escreveu que «certos pianos (os Steinway, por exemplo) possuem ainda um terceiro pedal, o do meio, o sostenuto pedal, cuja acção é apanhar qualquer abafador no momento em que se levanta e mantê-lo (ou mantê-los, no caso de se tratar de mais de um) levantado até se largar o pedal, permitindo assim que uma

nota ou grupo de notas (oitavas, acordes, etc.) fique a soar enquanto se fazem ouvir outras notas ou passagens melódicas e harmónicas que, embora compatíveis com aquelas, são incompatíveis umas com as outras. Deve acrescentar-se, porém, que a acção deste pedal não traz grande vantagem à execução pianística e é em geral menosprezada, tanto pelos compositores como pelos executores» [1977: 102].

Também no *Dicionário de Música* se tinha feito uma referência similar a este Pedal [Borba, 1999: 379]: «[consiste] em isolar determinada nota ou grupo de notas (em geral nos graves), que ficavam a soar enquanto sobre ela se podiam fazer ouvir harmonias que lhe eram estranhas (no fundo, uma verdadeira pedal harmónica, nem sempre exequível no piano); contudo, a inovação provocava, do ponto de vista prático, algumas complicações e foi abandonada pelos fabricantes, com excepção da casa Steinway, continuando os compositores e os virtuosos a fazer pouco ou nenhum caso dela». Na realidade, os pianos do próprio Lopes-Graça não possuíam este Pedal – o que poderá explicar a ausência de interesse e de conhecimento sobre as vantagens da aplicação do Pedal Sostenuuto. Para além do caso manifesto da *Sonata n.º 1*, citado no Capítulo 2 da Parte I desta tese, não haverá situações, nas outras sonatas e sonatinas, de requeiram o uso quase obrigatório deste Pedal.

Geralmente tem sido atribuído a Lopes-Graça um constante alterar das suas obras, perfazendo inúmeras versões. Parece-nos mais prudente observar que as constantes alterações que o compositor fazia eram sobretudo correcções (notas, ritmo, etc.), como se poderão observar ao se comparar as versões da mesma obra. A classificação dos manuscritos segue a sua proveniência, citada na introdução das sonatas e sonatinas.

Deixamos esta introdução com alguns pensamentos de Fernando Lopes-Graça sobre o instrumento a que se dedicou, e que se aplicam ao próprio compositor [1984a: 219]: «Entre os instrumentos musicais, o piano ocupa, sem dúvida, um lugar primacial, já pelas suas qualidades intrínsecas, que o tornam um instrumento completo, bastando-se a si mesmo, capaz de realizar só por si melodias, harmonias, combinações polifónicas, toda a riqueza e variedade elemental da música; já por ter sido [...] não só o laboratório, por assim dizer, das experiências musicais de quase todos os compositores, como, sobretudo, o fiel depositário dos mais íntimos sentimentos, dos mais profundos pensamentos, das mais elevadas concepções artísticas da maioria deles. // Com efeito, todos os grandes compositores, com raríssimas excepções [...], foram pianistas ou, pelo menos, conheceram

suficientemente o piano (ou o cravo) para dele se servirem como instrumento de trabalho e para o dotarem ainda com obras altamente significativas da sua produção».

Depois de referir os nomes de Couperin, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, César Franck, Debussy, Ravel, Prokofiev e Béla Bartók, compositores que seguramente o influenciaram na sua abordagem pianística, continua [1984a: 219-220]: «Nada mais natural, pois, que o convívio diário com um instrumento que permite as mais variadas combinações de sons, proporciona a busca dos mais inéditos acordes, os tenha impulsionado e orientado nas suas invenções melódicas e nas suas descobertas harmónicas, influenciando assim directamente sobre toda a arte da composição». São para piano, na opinião de Lopes-Graça o instrumento que tão grande papel representou na evolução da música, as obras a que dedicamos sequeentemente a nossa atenção.

## **CAPÍTULO II**

**AS SEIS SONATAS PARA PIANO SOLO**

**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**

A

***SONATA N.º 1***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**



## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 1</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 14 / LG 121</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Tomar / 1934; rev. Lisboa / 1960. © 1960
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Allegro</i> (forma sonata); II – <i>Andantino con moto – Più mosso – Tempo I</i> (ternária (ABA)); III – <i>Presto</i> (ternária (ABA)).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:09:00 (9') [cálculo da pulsação]
<b>DEDICATÁRIA</b>	Elisa de Sousa Pedroso
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	1934 / Fernando Lopes-Graça; rev.: 25 de Maio de 1960 / Helena Sá e Costa.
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Conservatório Nacional, Lisboa; rev.: Tivoli, Lisboa.
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 1 e n.º 2: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

## SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

**1º Andamento: *Allegro***

Introdução-Exposição																Coda		Desenvolvimento								Reint.-Reexposição									Coda		
I					cadência			II		cadência			III											IV		V											
GT1								GT2					GT3											GT2		GT3		GT2		GT3		GT1					
(A)	A	B	C		A			A			A			B		C		B	A	B		B	C		D	A		B									
1	5	11	17		26	32		40	48		55	60	69		82		90	102	107		117	122		127	133					153		175					
1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100	105	110	115	120	125	130	135	140	145	150	155	160	165	170	175	180	185

**2º Andamento:** *Andantino con moto*

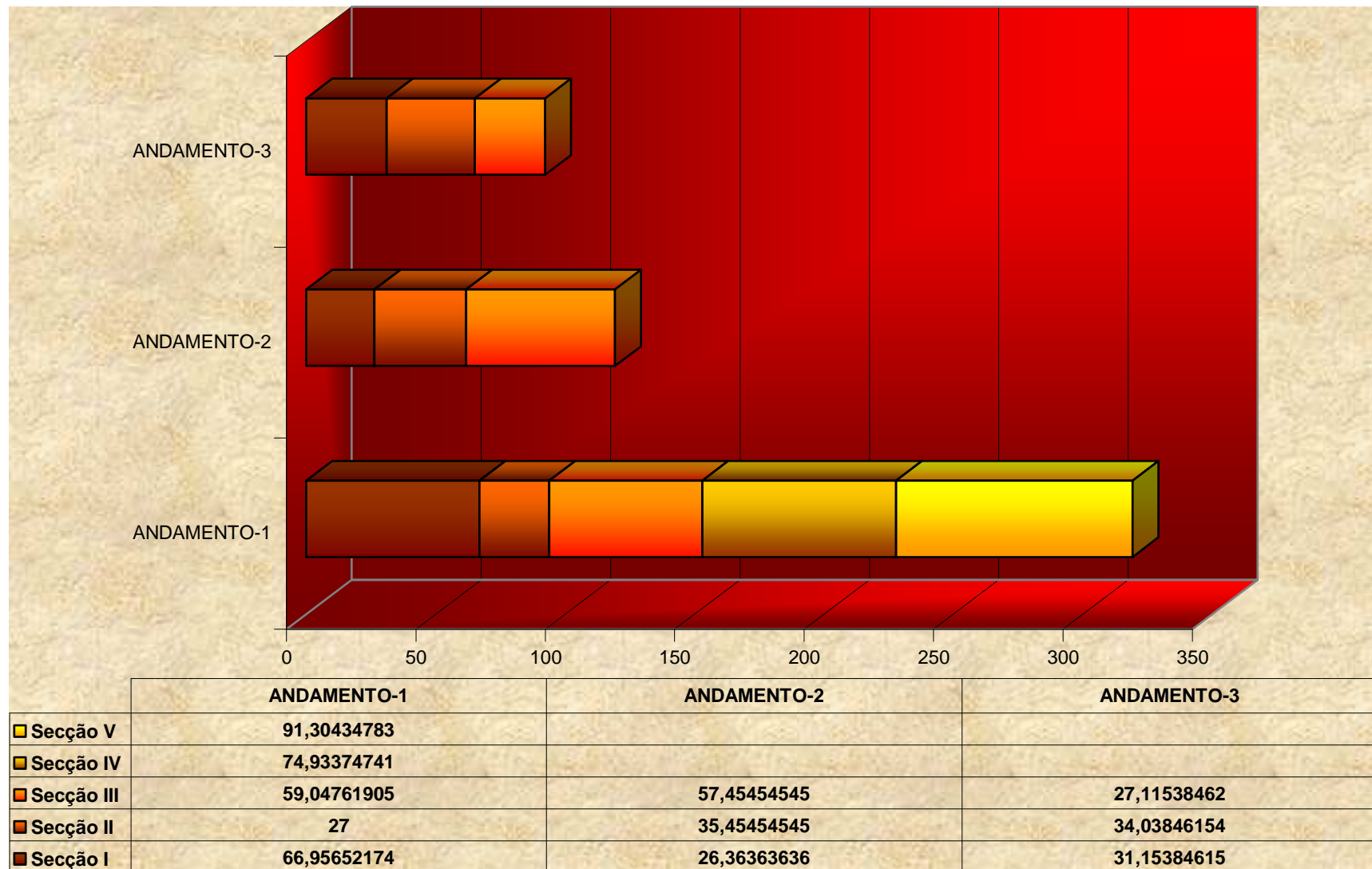
Int.A		B		A		Coda	
I	cad.	II		cad.	III	(ponte)	
GT1		GT2			GT1		
(A)A	B	A		B	A	B	A B
1	2	6	9	21	28	32	38 41
1	5	10	15	20	25	30	35 40 46

### 3º Andamento: *Presto*

A										B										A										Coda									
I										II ( = inv. I )										III ( = I' )										cadência final									
GT1										GT2										GT1																			
A		B		A		C		A		B		A		C		A		B		A		D		B		E													
1		12		19		42		52		63		70		93		108		119		126		133		139		146													
1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100	105	110	115	120	125	130	135	140	145	151									

# SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO



## INTRODUÇÃO

Fernando Lopes-Graça terminou a sua primeira sonata em 1934, em Tomar, e estreou-a nesse mesmo ano no Conservatório Nacional de Lisboa, três anos depois de concluir o Curso Superior de Composição e de ter sido impedido de exercer a docência nesta instituição, por questões políticas, apesar de ter ficado em primeiro lugar nas provas para o cargo de professor de piano. A segunda versão da *Sonata n.º 1*, com a revisão feita em Lisboa e datada de 1960, foi tocada pela primeira vez por Helena Moreira de Sá e Costa [*vide* excertos de correspondência transcritos abaixo], no Tivoli, em Lisboa, a 25 de Maio de 1960, num concerto da Juventude Musical Portuguesa, com a presença do autor, seguindo-se outras execuções, em que se incluem artistas como Olga Prats e Fausto Neves.

De acordo com as listagens de obras elaboradas pelo compositor, sendo a definitiva de 1994, feita com a assistência e colaboração de Romeu Pinto da Silva [*Uma homenagem...*, 1995: 88-101], esta sonata possui o número de *opus* 14, e no catálogo elaborado sobre o espólio musical do autor existente no Museu da Música Portuguesa, Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais [CASCUDO, 1997: XIV/130], é classificada como LG 121. Neste museu existe um autógrafo, a tinta preta, com o número de inventário NI-308, exemplar carimbado pela SACEM a 25 de Agosto de 1960, obra com inúmeras correcções e dissemelhanças em relação à versão considerada final (NI-307), em papel vegetal sem marca. Conhece-se também uma versão diversa, em arquivo particular, que, entre outras características, inclui um “*ossia*” no terceiro andamento, com a linha da mão esquerda reduzida em parte a apontamentos à pulsação (6/8), com semínimas (pontuadas) a substituir colcheias.

Dedicada a D. Elisa de Sousa Pedroso, grande Patrona das Artes, é uma obra concisa, directa e comedida, sem ser de todo arrojada, impositiva ou espalhafatosa, como seria natural numa primeira e corajosa apresentação do primeiro nado desta forma complexa. É um trabalho organizado, escolástico, com os três andamentos clássicos (rápido – lento – rápido), bastante distintos e sem qualquer aparente ligação entre eles. O modo como se desenvolvem, a

## SONATA II.º 1

simplicidade e a clareza de uma escrita raramente adensada, são, no entanto, características comuns aos três.

A introdução, nos primeiros quatro compassos, indicia outro factor que se pode talvez considerar de ligação entre os vários andamentos: um motor omnipresente, constante, regular e inalterado. Temos: no primeiro andamento, *allegro*, o acompanhamento no ‘Grupo Temático 1’ (**GT1**) com tremolo e arpejo quebrado, **GT2** com a regularidade a ser dada pela própria homofonia das duas mãos a funcionarem em espelho, e **GT3** com o baloiçar das vozes intermédias, coadjuvado pela sincopagem das vozes extremas; no segundo andamento, *andantino con moto*, os passos secos do baixo em **GT1** transformados em trote e galope em **GT2**; e todo o terceiro andamento, *presto*, é ele próprio um mote perpétuo.

A característica mais demarcante da primeira Sonata de Fernando Lopes-Graça poderá ser a aplicação de motivos repetitivos que lhe conferem uma certa unidade dentro de texturas dissemelhantes. Os andamentos, individualmente, vão-se progressivamente uniformizando, e estão concebidos, a grosso modo, com uma forma em arco (partes principais: ABA), oferecendo estruturas com bases de equilíbrio clássico. O primeiro andamento é o mais heterogéneo; no segundo andamento, a duração longa da primeira nota de **GT2**, o salto de 4p (5), e o facto de as notas diferentes no acompanhamento (com 6 e 8) serem no tempo das colcheias, criam uma ligação com **GT1**; e maior unidade ainda é presenciada no terceiro andamento, quase invariável.

O timbre entre e dentro dos andamentos é diversificado, projectando sempre uma clareza de linguagem própria de Lopes-Graça. No primeiro andamento, a melodia em **GT1**, lacónica, é destacada; *cantabile* mas não ligada. O tremolo é feito aproveitando o duplo escape, enquanto que o arpejo da m.e. é marcado com um *staccato* incisivo. Uma neblina surrealista cobre **GT2**, que apresenta um fraseado bem ligado e delineado, realçando as vozes extremas nas frases harmónicas (**A1**, **A2** e **A3**) e obscurecendo as variantes (**A1’**, **A2’**). Depois da tempestade, com o primeiro *forte* da obra, clareia um pouco em **GT3**, que destaca o maior tema do andamento, no soprano, sincopado com o baixo, obnubilando ainda as vozes intermédias, em *legato* (ajuda na mistura o ritmo por vezes de duas contra três). No clímax de **GT2-B** (c. 79) vinca-se ainda mais o tema (destacado), e dá-se lugar à Coda, onde a diversificada repetição da 3 (3m) ou 4 (3M), chegando a ser 5 (4p) (c. 87), conduz ao

## SONATA N.º 1

Desenvolvimento, que intercala **GT2** e **GT3** em cores esbatidas mas seguras, e que culmina num *fortissimo* (c. 114), relativamente perto da Regra de Ouro (~c. 112). Os vários cânones do Desenvolvimento oferecem jogos curiosos, desaguando o último na Re-introdução de **GT1**, no segundo *fortissimo* deste andamento, *agitato*.

No andamento seguinte existem três apresentações do tema principal, **GT1** (*cantabile*), e três de **GT2** (*espressivo*), todas elas de carácter diferente, sendo a unidade apoiada no baixo (*secco ma un poco sonoro e un poco leggero*). A velocidade do terceiro andamento (*presto*, semínima = 208), em dinâmica de contornos suaves, quase feito de um só fôlego impondo concentração absoluta ao intérprete, requer um toque profundo e eficiente, ligado e *leggero*. O controlo tímbrico desta sonata é difícil pelas várias exigências que impõe: a regularidade do motor assustada com saltos inevitáveis, o nivelamento das vozes trespasadas por penhascos, a simplicidade de fraseio quase impossível das melodias, as cansáveis repetições, a velocidade cega, e a própria constituição física, sintáctica e semântica.

Em termos de carácter, o andamento central, em forma ternária (ABA), é o mais acessível e envolvente dos três: um *andantino con moto* (semínima = 66), alegre e despreocupado, é interceptado por um *più mosso* (semínima = 88) admoestador, cuja tensão se desvanece para voltar ao *tempo I*. Unido na sua simplicidade, apesar da intensificação do acompanhamento na segunda secção, com os temas bem destacados do acompanhamento, possui uma articulação, ornamentação, agógica e dinâmica em simbiose perfeita, terminando num *vivo* afirmativo em *forte*.

O primeiro andamento é sem dúvida o mais rebuscado, pela diversidade e tipo de material, e sua utilização dentro de uma estrutura principal em forma sonata: inicia-se com um *allegro* (semínima = 138), transita *un poco agitato* (semínima = 138-140) para *pochissimo meno mosso e rubato* (semínima = 126-132), alterna os dois tempos até ao *agitato* que dá lugar ao *tempo I*, e termina num *stretto* em *fortissimo*, todos tratados agogicamente. Os diferentes componentes que encerra formam texturas diferentes, sendo estas a linearidade das três camadas distintas de **GT1**, a nebulosidade de **GT2** no seu movimento simétrico e a sobreposição das vozes principais com um acompanhamento esconso em **GT3**. Caracterizando-se pela sua segura, é conciso na articulação e dinâmica, e tematicamente mais metamorfoseado que ornamentado.

## SONATA II.º 1

O terceiro andamento, também em forma ternária (ABA), sempre *presto*, é o mais homogêneo e fugaz, composto basicamente por cinco células elementares dispostas com o intervalo de sétima menor (10) entre as mãos, terminando num afirmativo *fortissimo*. É ondulatório no movimento e intensidade, sempre ligado, de textura bifónica em eterno (e, entre mãos, incómodo) paralelismo, sem qualquer desvio ou floreado.

A técnica pianística inerente a esta sonata é de dificuldade elevada. Podemos observar, como elementos a ter em atenção, no primeiro andamento: a independência da voz superior (e da voz inferior, na Reexposição) em relação ao tremolo, especialmente quando se trata de notas muito próximas ou coincidentes (cc. 7, 9-10, 25, 28, 30-31, 34, 37-38, 135, 137-140, 142, 144-147, 149, 151-152, 165, 170-185); os saltos na m.d. para as notas do tema ao mesmo tempo que se tenta manter a regularidade no trilo da voz intermédia (cc. 12-13, 15-23, 29, 161, 163-164), e a própria duração do trilo (contando com a introdução, são 149 tempos na Exposição e 211 tempos na Reexposição, com ligeiras mudanças de posição); o cruzamento de dedos ou mãos (cc. 38-39, 89, 106, 114, 138-140, 145-147, 185-186); o fraseio em **GT2**, nomeadamente nos cânones (ex. cc. 90-99), e as terceiras (cc. 106, 121); a extensão dos dedos ao longo de **GT3**, com destaque para alguns saltos (intervalos extensos) na m.e. (com notas soltas, como no c. 58, ou com notas presas, como nos cc. 65-67, 82-85) e a posição das mãos nos extremos do teclado (cc. 66, 77-84). No segundo andamento, o mais fácil em termos técnicos, é importante destringar bem as vozes e manter o andamento em cada secção, mesmo com a aceleração rítmica, na central, de quatro semicolcheias para sextinas (cc. 17-24). E todo o terceiro andamento é um exercício de resistência e destreza, com as ondulações desenhadas num pontilismo veloz.

É suposto um grande cuidado na utilização dos três pedais. Não há indicações específicas para a utilização do pedal tonal (ou central), mas o primeiro andamento propicia o seu uso aquando do alargamento do âmbito do tema relativamente ao tremolo, na impossibilidade de segurar o quinto dedo para prolongar a nota do tema (cc. 12-21, 23, 29), mantendo-se assim o carácter de **GT1** exposto até então, e repetido na Reexposição (cc. 143, 154-159, 161, 163-164). O pedal *una corda* (pedal esquerdo) também não é mencionado, mas supõe-se a sua utilização, mais ou menos discreta, na criação de timbres diferentes, como por exemplo nos cc. I/66-67, II/ 34-35, ou em secções de III. Ao longo do primeiro e na secção

## SONATA N.º 1

central do terceiro andamento, aparecem várias referências ao pedal de sustém (pedal direito): em **I/GT1**, nos locais nomeados acima e em que optamos pelo pedal tonal, em **I/GT3**, ligando o tema na voz superior (a voz inferior é ligada através dos dedos), em **II/GT2**, dando um efeito acentuado na primeira metade dos tempos correspondentes às notas do tema, e na totalidade dos cc. 21-23, no zénite posicionado aproximadamente no centro do andamento. O terceiro andamento não designa qualquer dos pedais.

Em termos de extensão, a maior parte da obra concentra-se nos registos médios do teclado. As notas mais graves de cada andamento são: I - Ré#0 (cc. 66-67, 79-81); II - Fá0 (cc. 42-46); III - Dó0 (c. 151). E as mais agudas: I - Sib6 (cc. 79-81); II - Mi6 (c. 46); III - Mib6 (c. 48). As notas mais graves da m.d. são: I - Mi2, sem mãos cruzadas (m.c.) (cc. 65, 127-129); II - Mi1, com m.c. (c. 43); III - Ré1 sem m.c. (c. 151). As notas mais agudas da m.e. são: I - Sib5, com m.c. (c. 186); II - Lá6, sem m.c. (c. 27); III - Fá5, sem m.c. (c. 48). Repare-se que a obra excede o Lá6, pelo que não contempla uma grande parte dos pianos existentes no primeiro quartel do século XX.

Contrariamente às fases posteriores, esta sonata possui bastantes dedilhações. Para uma melhor compreensão das sugestões de Lopes-Graça, devemos ter em conta o tipo de mão do compositor, de chave larga, não muito comprida mas com facilidade de abertura de dedos. As indicações procuram ser exemplificativas, não sendo repetidas nem tão pouco exaustivas. O intérprete, bem entendido, é livre de escolher a dedilhação que mais se adapta à sua mão, não esquecendo que certas sugestões indicam, por exemplo, o tipo de articulação ou intensidade, o que pode ajudar na descoberta dos efeitos expressivos que o autor pensou no acto de criação. Como exemplo, temos logo no início, em **GT1-A1'**, o tema marcado com os dedos 5-5, quando poderiam ser 4-5 se se procurasse uma ligação das notas, tanto mais que possuem como articulação um acento “-” na primeira e uma ligadura de expressão entre as duas. Conclui-se que mesmo nas marcações posteriores, como no c. 9 e seguintes, com dedos 5-4 ou 3-4, que não é intenção do compositor que a frase se faça ligada. Há alguns casos em que a dedilhação pode não ser muito adequada, como nos cc. I/47, I/85, I/106, ou onde pode inclusivamente ocasionar alguns problemas, nomeadamente no primeiro tempo do c. III/88 ou nos segundos tempos dos cc. III/91 e III/109. A partilha das vozes entre as duas mãos dá-se raramente no primeiro andamento, é recomendável no terceiro (o autor especifica a sua prática



## SONATA N.º 1

na distribuição das notas pelas duas pautas confirmadas pela dedilhação) e é comum sobretudo na segunda secção do segundo andamento.

Em geral, esta obra evidencia uma certa linearidade, de que o terceiro andamento é o exemplo máximo. Lopes-Graça opta por uma linguagem para-atonal, não fixa, indeterminada, directa ou expressionista. Com excepção de **I/GT2**, todos os grupos temáticos são estratificados. A percepção auditiva remete-nos para blocos harmónicos distintos e relativamente estanques, onde se podem traçar linhas politonais e eixos de simetria. Convém desde já notar a utilização recorrente de certos intervalos (orientados entre classes de alturas), sendo as notas escolhidas pela lógica intervalar e não pelo seu significado hierárquico, como se poderá ver mais tarde na descrição formal.

O ritmo pode também ser comunicado de uma forma linear, não só pela constância textural como pela fidelidade temática. As irregularidades e interrupções, tão características de Lopes-Graça, não são aqui muito frequentes e a distribuição das frases (e dos compassos) é em geral metódica. Observamos, ocasionalmente, uma respiração sob tensão (cc. I/54, 68 ou III/107-108), ritmos irregulares (c. II/37), e muito raramente surpresas (c. I/134). Quer-se, nos andamentos, um tempo preciso, alterando-se apenas nas conexões entre temas ou frases especiais (no 1º andamento: cc. 39-40, 54-55, 66-68, 89-90, 96, 100-102, 107, 115-117, 127, 130-133, 175-186; no 2º andamento: cc. 8-9, 27-28, 44-46), não havendo qualquer desvio no tempo do terceiro andamento. Para além da já apontada forma em arco, em que a primeira secção é apresentada no fim, traçando em larga medida, um ABA em que se subentende uma duplicação de uma secção, não há nenhuma barra dupla com indicação de repetição (nem na *Exposição*, pertencente à forma sonata). Note-se o também um uso particular de polirritmia.

A distribuição das frases nos compassos é em geral regular e quadrada, apesar de algumas ginásticas feitas pelo autor na colocação das barras de compasso. Temos no primeiro andamento, por exemplo, nos cc. 102-105 e 116-120, um desvio relativamente aos cc. 55-58, ou nos correspondentes à apresentação do tema **GT3**. Anteriormente, no mesmo primeiro andamento, o que poderia ser um tema iniciado num primeiro tempo, em **GT1-A1** (c. 5 e ss.) é propositadamente deferido para o segundo tempo, prolongando-se a última nota do tema para o primeiro compasso da frase seguinte (c. 8); esta regra nem sempre é seguida, como podemos ver nos cc. 23-26, 139-140 ou 170-175. Também no segundo andamento a sequência dos cc.

## SONATA N.º 1

41 a 45, de número de tempos 4-3-4-5-4, pode ser facilmente convertida para compassos quaternários. A métrica irregular que surge nesta sonata não é muito perceptível devido à fácil fluidez e coordenação temáticas. No primeiro andamento, são raras as incursões de compassos ternários, existindo uma só de binário (c. 139) no maioritariamente quaternário **GT1**, sendo as secções II, III, e IV as mais irregulares. O segundo andamento na secção central é estritamente ternário até à cadência, onde passa a binário, e varia nas outras secções na frase mais curta do tema (**GT1-A4** e **GT1-A4'**) e nas cadências (**GT1-B**). Os andamentos I e II possuem compassos simples de 2, 3, 4 ou 5 tempos, e o terceiro, com excepção do 2/4 da cadência final (cc. 149-151), possui compassos compostos de 6/8 e, menos abundantemente, de 9/8.

Os temas são instrumentais; apesar de bem destacadas, as melodias não possuem um fraseado cantável. São em geral curtas e simples, desarticuladas e pouco inspiradas, repetidas inúmeras vezes com maior ou menor transformação através de ornamentação, inversão, transposição, dilatação ou contracção, diferenciação rítmica, agógica ou dinâmica, e articulação. No segundo andamento os dois temas principais têm uma graça airosa, mas já no terceiro o rodopio das frases é feito quase totalmente sem respiração. Não se consegue vislumbrar qualquer influência poética ou narrativa. É uma obra mais matemática e geométrica que sentimental.

O compositor não indica qualquer duração para a *Sonata n.º 1*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de cinco minutos e vinte segundos para o primeiro andamento, cerca de dois minutos para o segundo andamento e cerca de um minuto e trinta segundos para o terceiro andamento, num total aproximado de nove minutos (*vide* gráfico 'S1-D').

---

☞ Carta do Porto, de 21 de Novembro de 1959: «Meu bom Amigo/Fiquei encantada com a prontidão do envio da sua bela obra. E muito obrigada pelas suas explicações. Supérfluo será dizer-lhe o grande prazer com que amanhã (domingo) começarei a estudar a Sonata. Quanto à sua execução em Fevereiro, eu propuz, realmente, esse mez (sic), “caso os compositores me enviassem as obras com toda a brevidade”. Ora, dos 4 que a Juventude me propõe, só o meu

## SONATA N.º 1

bom Amigo teve a gentileza, por ora, de me enviar o trabalho, e pontualissimamente. Quando terei os outros? [...]»

☞ Carta do Porto, de 16 de Junho de 1960 [com barras pretas, de luto.]: Agradece uma carta «cujo conteúdo me enterneceu [...]. Desejo hoje mesmo agradecer as suas boas palavras que representam um incalculável encorajamento para quem vive por vezes dilacerada entre duas espécies de trabalho: o imposto e o voluntário, e inibida, muitas vezes, por falta de tempo e socego (sic), de executar obras muito do seu agrado mas de difícil “montagem”. Este ano, felizmente, não me posso queixar, pois quiz o destino que eu tivesse o verdadeiro grande prazer de dar em 1ª audição a Sua Sonata. Aguardo com muito interesse o momento de apreciar as suas alterações, ansiosa (sic) por me meter de novo ao trabalho. Também desejo dizer-lhe que nos fins de Abril, quando estive na Holanda, conheci o Sr. Flothuis, qua me encarregou de lhe transmitir os seus cumprimentos, e a quem falei no seu Concertino. Pourvu que... É verdade: e a sua ideia referente à sua eventual estreia no Festival Gulbenkian do próximo ano?»

# SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –



### 1º Andamento: *Allegro*

Compasso inicial = 4/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Introdução –	1-4	(♩) 16	♩ 138	I	1	(A)	Dó	Ré	<i>mf</i>	Inicia-se <i>allegro</i> com um tremolo de Ré3-Dó3 na m.d., que se manterá como voz intermédia. Na voz inferior, a m.e. anuncia o harpejo do acompanhamento, o qual se repetirá durante todo o <b>GT1</b> .
Exposição	5-7	12			1	A1		Lá		Completam-se aqui os três níveis de <b>GT1</b> : tema, tremolo e harpejo. O tema aparece na voz superior, constituído por três tons inteiros descendentes, destacados, sem uso do pedal.
	8-10	12			1	A1'		Lá		Variante de <b>A1</b> .
	11-13	12			1	B1		Lá	(c)	Inversão (forma ascendente) de <b>A1</b> .
	14-16	12			1	B1'		Lá		Variante de <b>B1</b> .
	17-19	12			1	C1		Mi	<i>f</i>	Progressão de três tons inteiros ( <b>A1</b> ) finalizando cada frase de <b>C</b> numa 2m ascendente.
	20-22	12			1	C2		Ré	(d)	Ritmo igual a <b>C1</b> .
	23-24	6 ½			1	C3		Dó		Diminuição na duração de cada nota.
	25	5 ½			1	C4		Sib		Redução de cada nota para semínimas, com excepção da última colcheia, seguida de uma pequena respiração para <b>A1</b> . Observe-se a sequência, em <b>GT1-C</b> , das notas iniciais Mi-Ré-Dó-Sib; a última nota de <b>C4</b> é Sol, próxima de Lá ( <b>A1</b> ).
	26-28	12			1	A1		Lá	<i>mp</i>	Repetição dos compassos 5-7.
	29-31	12			1	A1''		Lá		Variante de <b>A1</b> .
	32-34	12		cadência	1	A1		Lá	(d)	No c.32, com a repetição de <b>A1</b> , sente-se o início da cadência e ponte para o Grupo Temático 2.

# SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	35-39	18			1	A1'''		Si	<i>p (c) f (d)</i>	No c.37, a m.e. desmancha pela 1ª vez o harpejo inicial. A cadência/ponte induz o <b>GT2</b> , terminando com Ré-Mi⇒Fá, Dó#⇒Ré e Dó# como dominante de Fá# no baixo.
	40-41	8	 138-140	II	2	A1	Dó# / Ré ×<	Fá	<i>p</i>	Frase de forma simétrica, <i>un poco agitato</i> , com intervalos progressivamente maiores na forma ascendente, invertendo na forma descendente. M.d. e m.e. em movimento contrário (com intervalos diferentes).
	42-43	8			2	A1'	Dó# / Ré ×<	(Ré) Fá		<b>A1</b> em tercinas, começando na nota inferior na m.d. e na nota superior na m.e. (continuação do movimento contrário).
	44-45	8			2	A2	Si / Dó ×<	Ré#		Transposição de <b>A1</b> a <u>-2</u> (um tom abaixo).
	46-47	8			2	A2'	Si / Dó ×<	(Si#) Ré#		<b>A1</b> em semicolcheias, começando alternadamente na nota inferior e superior (continua o movimento contrário nas duas mãos).
	48-54	31		cadência	2	A3	Lá / Lá# .. Mib / Mi Fá / Solb	Dó# .. Sol Fá	<i>(c) f (d)</i>	Sucessivas repetições da primeira parte de <b>A1</b> (forma ascendente) com cadência/ponte de 52 a 54, e fixação do baixo em Sol. Notar que o eixo tonal, em paralelo, do c.48 ao c.51, retrata os três tons inteiros de <b>GT1-A1</b> .
	55-58	14	 126-132	III	3	A1	Sol / Fá ◇	Fá	<i>p</i>	Tema lírico, de carácter diferente de <b>GT1</b> ou <b>GT2</b> , <i>pochissimo meno mosso e rubato, cantabile</i> , fazendo extenso uso de pedal. As notas extremas da m.d. e m.e., as vozes principais, começam em 2ms e são agora convergentes e não divergentes como em <b>GT2</b> .
	59-62	14			3	A2	Lá# / Ré ◇	Ré		Variante de <b>A1</b> , com 2Ms nas vozes principais.
	63-64	5			3	A3	Ré / Sib ◇	Sib	<i>(c)</i>	Variante de <b>A1</b> , muito encurtada, com 3ms nas vozes principais. Serve de passagem de <b>A2</b> para <b>A4</b> .

**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Coda	65-68	14			3	A4	Ré# / Lá <>	Lá	/f pp/ f(c)	Finalização de <b>GT3-A</b> , com repetição sucessiva do primeiro intervalo, 3M (Lá-Fá na m.d. e Ré#-Sol na m.e.), com diminuição rítmica e eco nas 8vas superiores.
	69-72	14			3	B1	Sol / Fá ><	Fá	p(c)	Após repentina respiração no fim do <i>crescendo</i> de <b>A4</b> , aparece a inversão de <b>A1</b> , ascendente na m.d. e descendente na m.e.. O primeiro intervalo nas vozes principais é de uma 2M, continuando o movimento contrário, desta vez divergente.
	73-76	14			3	B2	Mib / Lá ><	Lá	mf(c)	Intervalo nas vozes principais de 3m.
	77-78	5			3	B3	Sib / Ré ><	Ré		Intervalo nas vozes principais de 3m, na m.d. Ré-Fá e na m.e. Sib-Sol. São dois compassos que servem como passagem de <b>B2</b> para <b>B4</b> , semelhante a <b>A3</b> .
	79-81	12			3	B4	Sol / Fá ><	Fá	f(c)	Intervalo de 3M nas vozes principais (Fá-Lá na m.d. e Sol-Mib na m.e.), sendo estes uma inversão de <b>A4</b> .
	82-84	12			3	C1	Sol / Fá <>	Fá	-f	Na conclusão desta secção utilizam-se as frases <b>A</b> e <b>B</b> (vozes convergentes ou divergentes) com variações.
	85	4			3	C2	Lá / Ré# <>	Lá	(d)	Pequena frase de transição para <b>C3</b> .
	86-89	16			3	C3	Ré / Lá# ><	Ré		Termina com insistência no intervalo Ré-Fá na m.d. (3m) que iniciará o desenvolvimento. Observe-se a escala cromática no baixo e a função cadencial transformada em ponte para a secção seguinte.

**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Desenvolvimento	90-92	12	♯ 138-140	IV	2	B1	Lá / Ré <<	Fá	<i>p</i>	Começa com o intervalo invertido em relação a <b>GT2-A1'</b> . A m.e. difere de <b>A1'</b> ao começar um compasso depois (4/4), em cânone, e ao seguir os intervalos da m.d., invertidos e em Lá. No c.92, a m.d. repete o primeiro intervalo (Ré-Fá) mudando-o no fim para 3M enquanto a esquerda termina a frase descendente. Notar que o intervalo entre a nota inferior do início do tema (Ré) da m.d. e a nota superior da m.e. (Dó) é de 2M (intervalo do cânone).
	93-95	12			2	B2	Mi / Si <<	(Mi) Sol		Semelhante à frase anterior, sem a inversão do primeiro intervalo da m.d.. O intervalo do cânone é de 2M (Mi-Ré).
	96-101	21			2	B3	Fá#/Dó# <<	Lá	(c) <i>f</i> (d)	Trecho cadencial, <i>poco incalzando</i> , com mistura de várias células. A 3m inicial de <b>GT2-A1</b> no c.96 tem Lá como nota extrema aguda, que é a nota da frase seguinte, e que estará em destaque desde o c.98. Apresentam-se três cânones sucessivos, com notas acentuadas e mantendo os intervalos de 2M (Fá#-Mi, Lá-Sol, Dó-Sib), que acabam por formar um acorde diminuto Fá#-Lá-Dó-Mib-Solb→Lá.
	102-106	19	♯ 126-132		3	A5	Dó / Lá ◇	Lá	<i>p</i> (c) <i>f</i> (d)	Terminada a imitação da frase <b>GT3-A1</b> , repete a escala descendente (m.d.) final, com variações, estando os compassos divididos de modo diferente.

**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	107-116	44	♩ 138-140		2	B4		(Lá#) Dó#..	(c) ff (d)	<i>Poco più vivo</i> , semelhante ao c.90, com o intervalo do cânone de 2M iniciado após dois tempos. Frases de 8 (semicolcheias (A2')), 6 (tercinas) e 30 tempos (semínimas), retomando os intervalos harmónicos de <b>GT2-A1</b> . O último intervalo, inicialmente de 4p, é agora transformado em 3m para o recomeço de <b>A1</b> , perfazendo três frases que desembocam numa cadência que nos lembra a dos cc.52 a 54 (baixo em Sol).
	117-121	19	♩ 126-132		3	B5	Ré / Dó ><	Dó	pp (c)	Semelhante aos cc.102-106, repetindo as escalas mas desta vez ascendentes (m.d.).
	122-126	19			2	C		Mib	f	Variação com inversão direccional e quase intervalar de <b>GT2-A1</b> , com m.e. em cânone (quatro tempos) de <b>B</b> , desembocando na ponte para a Reexposição. Assinale-se que as notas inferiores das duas mãos são sempre descendentes, variando a direcção na nota superior.
Reintrodução –	127-132	24	[ ♩ +138 ]	ponte	3 (1)	D (A)	Si	Fá	ff (d)	Na ponte para a última secção, sugere-se <b>GT1</b> reintroduzindo a 1ª célula de <b>GT3-A1</b> (Fá-Mi), que se desenvolve para formar o tremolo de <b>GT1-A2</b> . Num intenso <i>agitato</i> , começa em ff e tem uma diminuição progressiva na dinâmica e nas figuras. Atente-se a m.e. na introdução do harpejo do acompanhamento.
Reexposição	133-135	12	♩ 138	V	1	A2	Sol#	Dó	p	Regresso ao <b>GT1</b> , mas não com as mesmas notas. O autor indica <i>Tempo I</i> , e o ouvinte sente aqui a Reexposição. Tremolo em Fá-Mi.
	136-139	13			1	A2'		Dó		Com um tempo a mais do que <b>GT1-A2</b> , onde a m.e. elabora a passagem para outro eixo tonal, lembrando o c.37.
	140-142	12			1	A3	Solb	Si		Tremolo em Mi-Ré.



**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	143-146	15			1	A3'		Si		Como as anteriores, frase prolongada no fim. O tema <b>A2</b> termina em Mib (em vez de Fá), anunciando a próxima <b>A1</b> igual ao início deste andamento.
	147-149	12			1	A1	Mi	Lá	<i>mf</i>	Verdadeiro regresso ao tema do início do andamento (Secção I), repetindo as mesmas notas. Tremolo em Ré-Dó. A m.e. retoma subtilmente o harpejo inicial (c.5) no segundo tempo. Note-se que a progressão das frases aqui tem uma ordem que é seguida mais tarde, nos cc.168-170.
	150-152	12			1	A1'		Lá		Repetição dos cc.8-10.
	153-155	12			1	B1		Lá		Repetição dos cc.11-13.
	156-158	12			1	B1'		Lá		Repetição dos cc.14-16.
	159-161	12			1	B2		Sol	<i>(d)</i>	Transposição de <b>B1</b> .
	162-164	13			1	B2'		Sol		Floreado semelhante ao de <b>B1'</b> .
	165-174	40			1	B3		Fá	<i>p</i>	Variante de <b>B2'</b> , numa sequência cadencial.
Coda	175-186	45	♩ 100..		1	B3'		Lá-Sol- Fá>Mi	<i>pp</i> <i>(c)</i> <i>ff</i>	O andamento termina com o acorde Ré3/Mi3/Sib5, atingido pela m.e. com um harpejo de 4s (excepção do fim: 5p e 5d) em <i>stretto</i> , enquanto a m. d. continua o padrão bem marcado no c.175, onde há um <i>subito un poco ritenuto</i> seguido de <i>non troppo legato</i> , <i>poco a poco crescendo</i> e <i>stringendo fin'al fine</i> .

# SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA


## – QUADRO DESCRITIVO –

### 2º Andamento: *Andantino con moto*

Compasso inicial = 4/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1	(♩) 4	♩ 66	I	1	(A)	Fá / Solb	Fá	<i>p</i>	Introdução do acompanhamento em <i>andantino con moto</i> , constituído por 9ms quebradas, à distância de 8va.
	2	4			1	A1		Mi	<i>mf</i>	Melodia no soprano, com repetição da primeira parte (sub-frase <b>a+b</b> ).
	3	4			1	A2		Dó		<b>A1</b> com intervalos diferentes, mesmo ritmo, sub-frase também repetida.
	4	4			1	A3		Mi	<i>mp</i>	<b>A1</b> a -12, com sub-frase repetida, variante rítmica na célula <b>b</b> e notas diferentes na m.e..
	5	2			1	A4		Dó		Frase <b>A2</b> com ritmo de <b>A3</b> , sem repetição e com notas diferentes no acompanhamento.
	6-8	11		cadência	1	B1 (A)		Mi-Dó- Lá-Fá- Mi-Ré	(d) <i>p</i> (c) <i>mf</i> (d)	Progressão que utiliza repetidamente a célula <b>a</b> de <b>A</b> . O baixo progride por meios tons (a partir do c.7, base em Fá1).
B	9-12	12	♩ 88	II	2	A1		Dó	<i>p</i>	Em <i>più mosso</i> , a melodia principal, <i>espressivo</i> , é acompanhada por 8vas quebradas e 6Ms em semicolcheias.
	13-16	12			2	A2		Fá	(c)	<b>A1</b> transposta uma 4p ( $\pm 5$ ).
	17-20	12			2	A3		Dó	<i>mf</i> (c)	O acompanhamento acelera com o uso de sextinas.
	21-27	16		cadência	2	B1 (A)		Sol	<i>f</i> (d)	A frase melódica atinge o seu clímax. Invertendo o intervalo principal de <b>A</b> , sobe em 2s (M e m) e desce em 4ps, fazendo a ponte para <b>GT1</b> com uma escala ascendente nos cc.26-27.
A	28	4	♩ 66	III	1	A1'		Mi	<i>mf</i>	<i>Tempo I</i> . <b>A1</b> alterada na articulação.

**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
[Pre-Coda] Coda	29	4		(ponte)	1	A2'		Dó		A articulação da melodia segue <b>A1'</b> .
	30	4			1	A3'		Mi		Retoma o tema com uma quiáltera de 5 na célula <b>b</b> .
	31	2			1	A4'		Dó		<b>A2'</b> encurtada, com ritmo de <b>A3'</b> , como em <b>A4</b> .
	32-37	24			1	B2		Mi-Dó- Lá-Fá- Mi	(d) pp (c)	Cadência/ponte de grande efeito para a repetição do tema principal.
	38	4	[  ..+66 ]		1	A5		Mi	f	Tema bastante alterado melodicamente (tons inteiros) com a mesma articulação do c.28. A m.e. desta vez começa na 8va inferior (Fá1).
	39	4			1	A6		Dó#		Alteração nas notas.
	40	4			1	A7		Mi	-f	Mesmas notas de <b>A5</b> , alteradas ritmicamente em <b>b</b> .
	41-46	24			1	B3		Dó#.. Mi	(d) p (c) f	Elaboração sobre a célula <b>b</b> , com um rápido crescendo em velocidade e intensidade ( <i>poco animando</i> .. <i>Vivo</i> ) culminando no bicorde Fá0/Mi6.

# SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 3º Andamento: *Presto*

Compasso inicial = 6/8

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-6	(♩.) 13	208	I	1	A1	Ré / Dó	Dó	<i>p</i> (c)	Andamento contínuo, <i>presto</i> , constituído por cinco células em colcheias ( <b>a1</b> , <b>a2</b> , <b>a3</b> , <b>b</b> e <b>c</b> ). <b>GT1-A1</b> é composta por <b>a1</b> , <b>a2</b> , <b>a3</b> e <b>b</b> , com sentido maioritariamente ascendente.
	7-11	10			1	A2		Dó	<i>-f</i> (d)	Aparece pela 1ª vez a célula <b>c</b> , com sentido descendente.
	12-18	15			1	B1		Sol	<i>p</i> (c) <i>f</i> (d)	Ponte para <b>A3</b> . Insistência nas células <b>a</b> e sobretudo <b>b</b> , as iniciais de <b>A</b> , passando para <b>c</b> no topo da curvatura melódica, em Sol#5 (c.17).
	19-23	11			1	A3		Dó	<i>mf</i> (d)	Depois de começado como <b>A1</b> , logo segue com repetições da célula <b>a</b> invertida ( <b>-a</b> ).
	24-30	15			1	A4		Sol	<i>mf</i> (d) (c)	Semelhante a <b>A3</b> , mas em Lá/Sol, com algumas diferenças, nas células <b>-a</b> e na nota mais grave, Sol1 (c.28).
	31-36	13			1	A5		Sol	<i>mf</i> (d) (c)	<b>A1</b> transposta para Sol (como dominante de Dó).
	37-41	10			1	A6		Sol	<i>f</i> (d)	<b>A6</b> prossegue como transposição de <b>A2</b> .
	42-51	21		cadência	1	C		Ré	<i>p</i> (c) <i>f</i> (d)	Utilização exclusiva da célula <b>a</b> e sua inversão, num movimento cadencial de Ré2-Mib6 (nota extrema no registo agudo)-Láb3.
B	52-57	13		II (= inv. I)	2	A1	Lá / Sol	Sol	<i>p</i> (c) <i>mf</i> (d)	<b>GT2</b> é a inversão de <b>GT1</b> , só alterada em <b>C</b> .
	58-62	10			2	A2		Sol	<i>p</i> (c)	A célula <b>c</b> aparece com sentido ascendente.
	63-69	15			2	B		Dó	<i>mf</i> (d) <i>p</i> (c)	Ponte para <b>A3</b> . A curvatura melódica é aqui em arco inferior.

**SONATA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES	
	70-74	11			2	A3		Sol	<i>mf</i> (c) <i>f</i> (d)	Processo invertido de <b>GT1-A3</b> , que implica na sucessão de células <b>a</b> sem inversão (+a).	
	75-81	15			2	A4		Dó	<i>mf</i> (c) <i>f</i> (d)	Atinge-se a nota mais aguda desta secção. Dó6, antes da descida para <b>GT2-A5</b> .	
	82-87	13			2	A5		Dó	<i>p</i>	Transposição de <b>GT2-A1</b> para Dó.	
	88-92	10			2	A6		Dó	(c)	Transposição de <b>GT2-A2</b> para Dó.	
	93-107	31		cadência	2	C	Fá	<i>f</i> (d) <i>p</i> (c)	Alterações na inversão de <b>GT1-C</b> , com um final contumaz em que, pela 1ª vez, se repetem células e aparecem duas pausas de semínima pontuada.		
A	108-113	13		III (= I')	1	A1	Ré / Dó	Dó	<i>f</i>	Nesta secção repete-se <b>GT1</b> até à Coda; os cc.108-113 repetem os cc.1-6.	
	114-118	10			1	A2		Dó	(d)	Repetição dos cc.7-11.	
	119-125	15			1	B1		Sol	<i>p</i> (c) <i>f</i>	Ponte para <b>A7</b> , com repetição dos cc.12-18.	
Coda	126-132	14			1	A7		Dó	(d)	Inicia-se como <b>A1</b> , mas avança com repetições de <b>a + b</b> até chegar ao Mi1 de <b>D</b> .	
	133-138	14			1	D		Dó	<i>mf</i> (c) <i>f</i>	Células <b>c</b> e sua inversão (-c), de Mi1-Dó5-Mi1.	
	139-145	15			cadência final	1		B2	Dó	[ <i>ff</i> ] <i>p</i> (c)	Utiliza células <b>a + b</b> , em nova citação do início do andamento, crescendo para o Final.
	146-151	13 (♩=♩)			1	E		Mi-Dó	[ <i>(c)</i> ] <i>f</i> <i>ff</i>	Final, com uma sequência da célula <b>a</b> e acordes finais.	

## SONATA N.º 1

### DESCRIÇÃO ANALÍTICA

#### I

O primeiro andamento possui três Grupos Temáticos. O 1º Grupo Temático (**GT1**) é composto de pequenas frases melódicas acompanhadas por um tremolo na voz intermédia (Ré3-Dó3<sup>1</sup>) e por um único arpejo na voz grave, sendo este acompanhamento repetido ininterruptamente até ser quebrado pela cadência que faz a introdução da transição ou ponte (**GT2**, *un poco agitato*) para o 3º Grupo Temático (**GT3**, *pochissimo meno mosso e rubato*), já pertencente à segunda secção deste andamento.

A primeira frase melódica, **GT1-A1**, perfaz três tons inteiros descendentes. Esta frase é ornamentada em **GT1-A1'** com graus conjuntos em 2ms e 2Ms [Ex. 1].

#### Ex. 1



---

<sup>1</sup> **Dó3** corresponde na nomenclatura internacional a **c**, equivalendo o tremolo a **d-c**. Opta-se pela utilização da nomenclatura mais usual em Portugal.

## SONATA II.º 1

**GT1-B1** apresenta os três tons inteiros mas ascendentemente, sendo ornamentada também com graus conjuntos em **GT1-B1'** [Ex. 2].

### Ex. 2



Com **GT1-C1** voltamos a uma forma descendente de três tons inteiros, em que **GT1-A1** é transposto uma 5ª acima e alterado no final com um acréscimo de uma nota meio tom acima da última. **GT1-C1** é por sua vez transposto três vezes, deslocando-se por três tons inteiros descendentes, numa nova referência a **GT1-A1**, sendo **GT1-C3** e **GT1-C4** encurtados ritmicamente. Depois de uma pequena respiração, volta **GT1-A1**, repetido três vezes, na primeira com ornamentações, desta vez com intervalos de 2M, 3m e 3M (notar a indicação *espressivo* de Lá3 a Dó#4), na segunda sem alterações, e na terceira começando uma segunda acima (Si) com a cadência a preparar **GT2**.

Podemos considerar o trecho que se segue, entre barras duplas, como um Grupo Temático independente (**GT2**), uma Segunda Secção (II) que serve de transição para a Terceira Secção (III) com **GT3**, com material (de transição) ao qual é dado grande importância no Desenvolvimento. A complexidade harmónica de **GT2** contrasta enormemente com a simplicidade de **GT1**. Em vez da constância motora do primeiro tema, as repetições das frases em **GT2** assumem um carácter surrealista, nubloso, com um crescendo de tensão que culmina na primeira oitava perfeita da obra, em *forte* (Sol, dominante de Dó) (c. 52).

Os dois pares melódicos de **GT2**, apresentados em espelho, perpetuam as frases pequenas, desta vez em arco (ascendente e descendente). As vozes extremas são acompanhadas pelas

## SONATA N.º 1

vozes intermédias com intervalos enarmonicamente regulares mas com variações a nível de nomenclatura, como se pode ver nos quadros abaixo [Ex. 3].

### [Ex. 3]

Quadros que descrevem o posicionamento das notas nas pautas (colocação de Fernando Lopes-Graça):

linha 1 = frase; linha 2 = compasso; espaços brancos » notas; espaços cinzentos: intervalos, melódicos nas 1ª, 3ª, 5ª e 7ª linhas, e harmónicos nas 2ª, 4ª e 6ª linhas.

### GT2-A1

c. 40								c. 41							
Fá	2A	Sol#	3m	Si	3m	Ré	3M	Fá#	3M	Ré	3m	Si	3m	Sol#	2A
3m		4p		5p		6m		7M		6m		5p		4p	
Ré	1A	Ré#	2m	Mi	2M	Fá#	2m	Sol	2m	Fá#	2M	Mi	2m	Ré#	1A
2m		2A		4A		7M		10M		7M		4A		2A	
Dó#	1A	Dó	2M	Sib	3m	Sol	3M	Mib	3M	Sol	3m	Sib	2M	Dó	1A
5p		6m		6m		6M		7m		6M		6m		6m	
Fá#	2M	Mi	2M	Ré	3M	Sib	4p	Fá	4p	Sib	3M	Ré	2M	Mi	2M

### GT2-A1'

c. 42								c. 43							
Fá	2A	Sol#	3m	Si	3m	Ré	3M	Fá#	3M	Ré	3m	Si	3m	Sol#	4p
3m		4p		5p		6m		7M		6m		5p		4A	
Ré	1A	Ré#	2m	Mi	2M	Fá#	2m	Sol	2m	Fá#	2M	Mi	2M	Ré	3d
2m		2A		4A		7M		10M		7M		4A		2M	
Dó#	1A	Dó	2M	Sib	3m	Sol	3M	Mib	3M	Sol	3m	Sib	2M	Dó	2m
5p		6m		6m		6M		7m		6M		6m		6M	
Fá#	2M	Mi	2M	Ré	3M	Sib	4p	Fá	4p	Sib	3M	Ré	2m	Mib	1A



# SONATA N.º 1

## GT2-A2

c. 44								c. 45							
Ré#	3m	Fá#	3m	Lá	2A	Si#	4p	Mi#	4p	Si#	2A	Lá	3m	Fá#	3m
3m		4p		5p		5A		7M		5A		5p		4p	
Si#	2m	Dó#	2m	Ré	2M	Mi	2M	Fá#	2M	Mi	2M	Ré	2m	Dó#	2m
1A		3m		5d		8d		11p		8d		5d		3m	
Si	2m	Lá#	2M	Sol#	3m	Mi#	3M	Dó#	3M	Mi#	3m	Sol#	2M	A#	2m
5p		5A		5A		6M		7m		6M		5A		5A	
Mi	2M	Ré	2M	Dó	4d	Sol#	4p	Ré#	4p	Sol#	4d	Dó	2M	Ré	2M

## GT2-A2'

c. 46								c. 47							
Ré#	3m	Fá#	3m	Lá	2A	Si#	4p	Mi#	4p	Si#	2A	Lá	3m	Fá#	4p
3m		4p		5p		5A		7M		5A		5p		5d	
Si#	2m	Dó#	2m	Ré	2M	Mi	2M	Fá#	2M	Mi	2M	Ré	3d	Si#	2M
1A		3m		5d		8d		11p		8d		5d		2M	
Si	2m	Lá#	2M	Sol#	3m	Mi#	3M	Dó#	3M	Mi#	3m	Sol#	2M	Lá#	1A
5p		5A		6m		6M		7m		6M		6m		5p	
Mi	2M	Ré	3d	Si#	3M	Sol#	4p	Ré#	4p	Sol#	3M	Si#	3m	Ré#	1A

## GT2-A3a

c. 48								c. 49	
Dó#	3m	Mi	3m	Sol	3m	Sib	3M	Ré	10m
3m		4p		5p		6m		7M	
Lá#	2m	Si	2m	Dó	2M	Ré	2m	Mib	6d
1A		3m		5d		7M		10d	
Lá	2m	Sol#	2M	Fá#	2A	Mib	3d	Dó#	5d
5p		5A		5A		6m		7M	
Ré	2M	Dó	2M	Sib	3m	Sol	4p	Ré	7m

SONATA N.º 1

GT2-A3b

(c. 49)								c. 50	
Si	3m	Ré	3m	Fá	3m	Láb	5p	Mib	12d
3m		4p		5p		6m		7M	
Sol#	2m	Lá	2m	Sib	2M	Dó	4d	Fáb	8md
1A		3m		5d		7M		12d	
Sol	2m	Fá#	2M	Mi	2A	Réb	3m	Sib	5p
5p		5A		6m		6m		7M	
Dó	2M	Sib	3d	Sol#	2A	Fá	4A	Dób	7M

GT2-A3c

(c. 50)								c. 51	
Lá	3m	Dó	3m	Mib	4p	Láb	5A	Mi	13M
3m		4p		5p		6m		7M	
Fá#	2m	Sol	2m	Láb	3M	Dó	4p	Fá	9m
1A		3m		5d		8A		13m	
Fá	2m	Mi	2M	Ré	2A	Dób	3d	Lá	5d
5p		5A		5A		6m		7M	
Sib	2M	Láb	2M	Solb	3m	Mib	4p	Sib	7m

GT2-A3d

(c. 51)								c. 52		
Sol	3m	Sib	3m	Réb	4p	Solb	7M	Fá	7M	Solb
3m		4p		5p		7M		7M		8d
Mi	2m	Fá	2m	Solb	2m	Lább	7M	Solb	8d	Sol
1A		3m		5d		7d		15d		(8p)
Mib	2m	Ré	2M	Dó	2M	Sib	3m	Sol	-	(Sol)
5p		6m		6m		7M		8p		(8p)
Láb	3d	Fá#	2M	Mi	3A	Dób	4d	Sol	-	(Sol)

## SONATA N.º 1

Traduzindo a Secção-II para o sistema numérico obtemos uma leitura analítica mais clara da regularidade intervállica das diferentes frases [Ex. 4].

### [Ex. 4]

Quadros que descrevem as notas através do sistema numérico:

linha 1 = frase; linha 2 = compasso; espaços brancos » notas (classes de altura); espaços cinzentos: intervalos, melódicos nas 1ª, 3ª, 5ª e 7ª linhas, e harmónicos nas 2ª, 4ª e 6ª linhas.

### GT2-A1

c. 40								c. 41							
5	3	8	3	11	3	2	4	6	-4	2	-3	11	-3	8	-3
3		5		7		8		11		8		7		5	
2	1	3	1	4	2	6	1	7	-1	6	-2	4	-1	3	-1
1		3		6		11		16		11		6		3	
1	-1	0	-2	10	-3	7	-4	3	4	7	3	10	2	0	1
7		8		8		9		10		9		8		8	
6	-2	4	-2	2	-4	10	-5	5	5	10	4	2	2	4	2

### GT2-A1'

c. 42								c. 43							
5	3	8	3	11	3	2	4	6	-4	2	-3	11	-3	8	-5
3		5		7		8		11		8		7		6	
2	1	3	1	4	2	6	1	7	-1	6	-2	4	-2	2	-2
1		3		6		11		16		11		6		2	
1	-1	0	-2	10	-3	7	-4	3	4	7	3	10	2	0	-1

# SONATA N.º 1

7		8		8		9		10		9		8		9	
6	-2	4	-2	2	-4	10	-5	5	5	10	4	2	1	3	1

## GT2-A2

c. 44								c. 45							
3	3	6	3	9	3	0	5	5	-5	0	-3	9	-3	6	-3
3		5		7		8		11		8		7		5	
0	1	1	1	2	2	4	2	6	-2	4	-2	2	-1	1	-1
1		3		6		11		17		11		6		3	
11	-1	10	-2	8	-3	5	-4	1	4	5	3	8	2	10	1
7		8		8		9		10		9		8		8	
4	-2	2	-2	0	-4	8	-5	3	5	8	4	0	2	2	2

## GT2-A2'

c. 46								c. 47							
3	3	6	3	9	3	0	5	5	-5	0	-3	9	-3	6	-5
3		5		7		8		11		8		7		6	
0	1	1	1	2	2	4	2	6	-2	4	-2	2	-2	0	-2
1		3		6		11		17		11		6		2	
11	-1	10	-2	8	-3	5	-4	1	4	5	3	8	2	10	-1
7		8		8		9		10		9		8		7	
4	-2	2	-2	0	-4	8	-5	3	5	8	4	0	3	3	-1

## GT2-A3a

C. 48								C. 49	
1	3	4	3	7	3	10	4	2	-15

# SONATA N.º 1

<b>3</b>		<b>5</b>		<b>7</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
10	<b>1</b>	11	<b>1</b>	0	<b>2</b>	2	<b>1</b>	3	<b>-7</b>
<b>1</b>		<b>3</b>		<b>6</b>		<b>11</b>		<b>14</b>	
9	<b>-1</b>	8	<b>-2</b>	6	<b>-3</b>	3	<b>-2</b>	1	<b>6</b>
<b>7</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
2	<b>-2</b>	0	<b>-2</b>	10	<b>-3</b>	7	<b>-5</b>	2	<b>10</b>

## GT2-A3b

<b>(C. 49)</b>								<b>C. 50</b>	
11	<b>3</b>	2	<b>3</b>	5	<b>3</b>	8	<b>7</b>	3	<b>-18</b>
<b>3</b>		<b>5</b>		<b>7</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
8	<b>1</b>	9	<b>1</b>	10	<b>2</b>	0	<b>4</b>	4	<b>-10</b>
<b>1</b>		<b>3</b>		<b>6</b>		<b>11</b>		<b>18</b>	
7	<b>-1</b>	6	<b>-2</b>	4	<b>-3</b>	1	<b>-3</b>	10	<b>7</b>
<b>7</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
0	<b>-2</b>	10	<b>-2</b>	8	<b>-3</b>	5	<b>-6</b>	11	<b>11</b>

## GT2-A3c

<b>(C. 50)</b>								<b>C. 51</b>	
9	<b>3</b>	0	<b>3</b>	3	<b>5</b>	8	<b>8</b>	4	<b>-21</b>
<b>3</b>		<b>5</b>		<b>7</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
6	<b>1</b>	7	<b>1</b>	8	<b>4</b>	0	<b>5</b>	5	<b>-13</b>
<b>1</b>		<b>3</b>		<b>6</b>		<b>13</b>		<b>20</b>	
5	<b>-1</b>	4	<b>-2</b>	2	<b>-3</b>	11	<b>-2</b>	9	<b>6</b>
<b>7</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>8</b>		<b>11</b>	
10	<b>-2</b>	8	<b>-2</b>	6	<b>-3</b>	3	<b>-5</b>	10	<b>10</b>

# SONATA N.º 1

## GT2-A3d

## c. 52

(c. 51)								c. 52		
7	3	10	3	1	5	6	11	5	-11	6
3		5		7		11		11		11
4	1	5	1	6	1	7	11	6	-11	7
1		3		6		9		23		(12)
3	-1	2	-2	0	-2	10	-3	7	-	(7)
7		8		8		11		12		(12)
8	-2	6	-2	4	-5	11	-4	7	-	(7)

Através do exposto acima, podemos observar o seguinte:

- Há uma enorme regularidade nos intervalos que não corresponde ao arbítrio linguístico do autor. Temos, por exemplo, a frase **GT2-A1** na voz extrema superior com 2A,3m,3m,3M (3,3,3,4), substituída por 3m,3m,2A,4p (3,3,3,5) em **GT2-A2**, ou os intervalos harmónicos entre as vozes superiores e inferiores 2m,2A,4A,7M,10M (1,3,6,11,16) de **GT2-A1**, substituídos por 1A,3m,5d,8d,11p (1,3,6,11,17) em **GT2-A2**, ou ainda o Dó2 nos cc. 44-45 substituído por Si#1 nos cc. 46-47.
- **GT2-A1'** difere de **GT2-A1**, na voz intermédia superior meio-tom acima, e na voz extrema inferior meio-tom abaixo.
- Se seguirmos as vozes linearmente, os intervalos de **GT2-A1'** para **GT2-A2** são irregulares (-5/-2/-1/1). No entanto, com excepção da voz extrema superior, com -5 (4p), todas as vozes actuam como sensíveis da frase seguinte: a voz intermédia superior sobe de Ré para Ré# na voz extrema superior (+1), a voz intermédia inferior desce de Dó para Si (-1), e a voz extrema inferior sobe de Mib para Mi (+1). Acontece quase o mesmo movimento intervalar de **GT2-A2'** para **GT2-A3**: a voz intermédia superior sobe de Si# para Dó# na voz extrema superior

## SONATA II.º 1

(+1), a voz intermédia inferior desce de Lá# para Lá (-1), e a voz extrema inferior desce de Ré# para Ré (-1).

- Em termos interválicos, **GT2-A3a** é diferente de **GT2-A3b** no último acorde, **GT2-A3c** difere já no 3º acorde, tal como em **GT2-A3d**.

O Terceiro Grupo Temático (**GT3**) apresenta um tema que se pode reduzir a duas notas, com repetições sucessivas. Ao longo desta Terceira Secção a distância intervalar das duas notas principais do tema vai-se alterando: 2m, 2M, 3m e 3M, também com diminuição figurativa, terminando a frase com quatro notas conjuntas descendentes. A voz extrema do baixo espelha simetricamente as primeiras notas do soprano, estando posicionada a metade do tempo deste começando na metade do tempo total da primeira nota do soprano e abreviada a metade do tempo na sua segunda nota. Observa-se um jogo curioso de vozes, em que, para as ligações do tema, o soprano utiliza o pedal de sustém e o baixo consegue a ligação através de pedal de dedos. Aqui podemos apontar problemas de execução por ser por vezes impossível manter as vozes do baixo ligadas pela extensão exigida à mão [Ex. c. 40 ou c. 85]. Existem duas vozes intermédias em arpejos quebrados partilhados com as vozes extremas, na mão direita em tercinas e na mão esquerda em colcheias, ambas em sentido descendente.

O **GT3** pode ser seccionado em três partes, **A**, **B** e **C**. Em **A** o tema no soprano é descendente e em **B** ascendente; a parte **C**, cadencial, reporta ao final de **A** (**A4**) ou **B** (**B4**). O tema em **A** (assuma-se em omissão a referência à voz superior), sempre em sentido descendente, inicia-se em Fá4 com uma 2m (**A1**, c. 55-58), praticamente repete-se em Ré4 com uma 2M (**A2**, c. 59-62) e em Sib3 com uma 3m (**A3**, c. 63-64), encurtado, logo seguido de uma cadência com 3Ms (4s) em Lá3, Lá5 e Lá4 (**A4** ou cadência, c. 65-68) progressivamente encurtadas (mínimas » semínimas » colcheias) e contrastando pelo âmbito e pela dinâmica. É em **A1**, no c.58, que a 9m (13) constante na m.e. se transforma em 7M (11), o que podemos estranhar: se se tivesse mantido a 9m, o baixo seria um Lá1, e a sucessão dos meios-tons (inversão das 7Ms (11)) entre o soprano e contralto, na m.d., manter-se-ia, não sendo “inconveniente” o Si3, que é a 15p (24) do presente baixo. Um caso diferente encontra-se no c. 62, em **A2**, com um

## SONATA N.º 1

cromatismo quebrado no baixo que não “implica” com o Sol#3 do contralto. É curioso que nesta parte, todas as últimas notas graves ascendem uma oitava para o começo da frase seguinte.

Uma respiração separa **A** de **B**. Em **B**, o tema, agora em sentido ascendente, é iniciado também em Fá4, mas com uma 2M (**B1**, c. 69-72), repetindo-se em Lá4 com uma 3m (**B2**, c. 73-76), em Ré5, também com uma 3m (**B3**, c. 77-78), e cadencia com a repetição, similarmente a **A4**, de 3Ms, desta vez sem saltos de oitava, com duas semínimas a menos e num crescendo, partindo de um forte. Note-se que a progressão em meios-tons, nos intervalos das primeiras notas, é quebrada em **B** devido a começar em 2M e não em 2m como em **A**, e ao compositor preferir o fim deste grupo em 3M, havendo assim uma equivalência quase perfeita entre **B** e **A**. **B** desemboca na Cadência (**C**) de **GT3** com um *meno f subito*, sem indicação de respiração. A Cadência inicia-se em Fá, sendo a primeira frase (**C1**) equivalente a **A4** e **B4**, com 3ms (Fá-Ré) descendentes em vez de 3Ms. Na realidade, a 3m pode-se explicar observando que os três grupos, **A**, **B** e **C**, têm como nota inicial Fá, seguida dos intervalos descendente de 1, ascendente de 2, e finalmente descendente de 3. Após uma breve respiração, a frase **C2**, curta, é feita com Lá-Fá descendente, assemelhando-se a **A4**, logo seguida de **C3**, esta francamente cadencial, com Ré-Fá ascendente, Ré-Lá descendente, Fá-Lá ascendente e Fá-Ré descendente.

Este último intervalo “desmaterializa-se”, “desaguando” na próxima secção com uma fluidez deslumbrante, em que de colcheias se passa a semicolcheias que com um *poco cedendo* se transformam nas tercinas de **GT2**, correspondentes já ao Desenvolvimento. Acompanha neste ludíbrio da voz superior um baixo cromático de forma ascendente por segundas (Sol#-Sol-Lá-Sol#-Lá#-Lá-Si-Lá#-Dó-Si-Dó#-Dó-Ré-Dó#-Ré#-Ré-Mi-Ré# (-Mi)), com deslocação de oitava nos dois últimos pares). Curiosamente, aparece também uma escala cromática ascendente no c. 88, em contraponto, na voz intermédia conjuntamente com a voz superior do baixo nos 1º e 2º tempos (Fá#-Sol-Sol#-Lá-Lá#-Si-Dó-Dó# (-Ré)).



## SONATA II.º 1

Para além do cálculo numérico e geométrico já apontado, o compositor geriu a *Exposição* também de uma forma regularizada: os três Grupos Temáticos possuem cada um três blocos, Tema/Tema/Cadência, os quais usam entre si o mesmo tipo de material (por vezes repetido *ipsis verbis* ou pouco transformado); o número de tempos de cada frase dentro de um bloco mantém-se e há um crescendo na dinâmica para a Cadência (pouco antes ou coincidente).

No *Desenvolvimento* o autor utiliza material temático apresentado anteriormente. A Quarta Secção inicia-se com **GT2-B1** [Ex. 5], uma frase semelhante a **GT2-A1'** com Ré/Fá na m.d. (c. 90), ligeiramente modificada (a primeira tercina começa em Fá em vez de em Ré e a última tercina possui Ré# em vez de Ré natural, pois seguidamente retoma Ré em vez de Si#/Ré#). No compasso seguinte (c. 91) aparece a m.e. em interacção imitativa diagonal de quatro tempos, com Dó/Lá, em movimento ascendente e descendente (diferente de **GT2**) com as tercinas em movimento contrário em relação à m.d.. Esta frase em cânone é repetida com Mi/Sol, na m.d., e Ré/Si, na m.e. (cc. 93-95). Seguidamente há uma mistura dos ritmos de **A1** e **A1'**, também em imitação diagonal, com um *poco incalzando* culminando no c. 100, em forte, e que cadencia para **GT3-A5** num diminuendo *calmando / poco ritenuto* (referência à cadência dos cc. 52-54).

### Ex. 5

#### GT2-B1

c. 90								c. 91							
5	3	8	3	11	3	2	4	6	-4	2	-3	11	-3	8	-3
3		5		7		8		11		8		7		5	
2	1	3	1	4	2	6	1	7	-1	6	-2	4	-1	3	-1
								19		15		10		6	
(4)								0	3	3	3	6	3	9	4
								3		5		7		8	
								9	1	10	1	11	2	1	1

# SONATA N.º 1

## GT2-B2

c. 92								c. 93							
5	0	5	0	5	1	6	1	7	3	10	3	1	3	4	5
3		3		3		4		3		5		7		8	
2	0	2	0	2	0	2	2	4	1	5	1	6	2	8	2
1		5		8		15		16							
1	-4	9	-3	6	-3	3	-3	0							
11		8		7		5		3							
2	-1	1	-2	11	-1	10	-1	9							

c. 94								c. 95							
9	-5	4	-3	1	-3	10	-3	7	0	7	0	7	1	8	1
11		8		7		5		3		3		3		4	
10	-2	8	-2	6	-1	5	-1	4	0	4	0	4	0	4	0
20		15		10		6		1		5		8		11	
2	3	5	3	8	3	11	4	3	-4	11	-3	8	-3	5	-3
3		5		7		8		11		8		7		5	
11	1	0	1	1	2	3	1	4	-1	3	-2	1	-1	0	-1

## GT2-B3

c. 96								c. 97							
9	3	0	3	3	3	6	0	6	-6	0	3	3	3	6	3
3		5		7		11		11		3		5		7	
6	1	7	1	8	-1	(7)	0	(7)	2	9	1	10	1	11	-1

## SONATA II.º 1

16						15		12		11		9		10	
2						4	3	7	3	10	3	1	0	1	-6
3						3		5		7		11		11	
11						1	1	2	1	3	-1	2	0	2	2

Nota: A partir do c. 98, nas 3s intermédias só se apontaram os baixos.

c. 98								c. 99					
9	0	9	-6	3	3	6	3	9	-3	6	3	9	0
11		11		3		5		9		4		5	
(10)	0	(10)	2	0	1	1	-1	(0)	2	2	2	(4)	2
15		12		11		9		8		16		15	
7	3	10	3	1	3	4	0	4	-6	10	3	1	3
3		5		7		11		11		3		5	
4	1	5	1	6	-1	(5)	0	(5)	2	7	1	8	2

Continuando para os cc. 100 e 101, observamos uma insistência em Lá na voz superior e em Sib na voz inferior, e uma convergência das vozes intermédias, a superior (m.d.) com Fá#-Fá-Mi-Ré ( $\Rightarrow$  Ré# no c. 102), e a inferior (m.e.) com Mi-Mib-Ré ( $\Rightarrow$  Dó# no c. 102).

Ao analisarmos esta parte, concluímos que, do c. 90 ao c. 95: cada frase possui um movimento ascendente e descendente que se mantém nas duas vozes paralelamente (desfasado 4 tempos); o intervalo entre as duas vozes é sempre de 2M (2):  $\underline{2} - \underline{0} = \underline{2}$  (nota inferior da m.d.) e  $\underline{4} - \underline{2} = \underline{2}$  (nota superior da m.e.) ; a sequência intervalar harmónica é respeitada nas duas mãos:  $\underline{3.5.7.8.11.8.7.5.3}$ ; a progressão intervalar é igual nas duas mãos, com uma ligeira excepção na m.d. no primeiro tempo do c. 94:  $\underline{3.3.3.4}$ (ou  $\underline{5}$ ). $\underline{-4}$ (ou  $\underline{-5}$ ). $\underline{-3.3.3}$  na voz superior e  $\underline{1.1.2.1}$ (ou  $\underline{2}$ ). $\underline{-1}$  (ou  $\underline{-2}$ ). $\underline{-2.1.1}$  na voz inferior. Do c. 96 ao c. 99: as frases de cada mão passam a ter um

## SONATA N.º 1

movimento ascendente, recomeçando uma 3m (3) acima das notas iniciais da frase anterior; quanto à progressão intervalar, as vozes superiores de cada voz ascendem por 3ms (3), em duas sequências de quatro notas, uma de três notas e a última, só na m.d., de duas notas; também equivalentes, as vozes inferiores de cada voz sobem duas 2ms (1), bifurcando depois uma nota uma 2m (-1) abaixo (nota representada no quadro) e uma nota uma 2M (2) acima, a qual desce uma 2m para a nota inferior única no começo da frase seguinte; a sequência intervalar harmónica é quase idêntica à da secção anterior (3.5.7.11), sem a inversão, e com uma alteração na m.d. no c. 99 (3.5.9 / 4.5), com a existência pela primeira vez nesta parte (**GT2**) de 3Ms (4), Dó-Mi e Ré-Fá#; o desfasamento passa a ser de três tempos, continuando a regularidade das 2Ms (2) entre cada entrada das duas mãos:  $\underline{6} - \underline{4} = \underline{2}$  /  $\underline{9} - \underline{7} = \underline{2}$  /  $\underline{12} - \underline{10} = \underline{2}$  (acresce-se Fá#-Mi, Fá-Mib, Mi-Ré).

O compasso 102 invoca **GT3-A1** com as notas principais do tema Lá-Sol# na m.d. e Si#-Dó# na m.e., terminando a frase com um desenvolvimento dos quatro graus conjuntos finais de **GT3-A** (*vide* c. 58). No c. 105 completam-se dois grupos com a m.d., mantendo o desenho 1.2.2 (1/2 tom, tom, tom) e em que a primeira 9m (13) de cada grupo continua a ser quebrada, e a m.e. consegue dois cromatismos em nonas quebradas (13) [Ex. 6].

### Ex. 6

Ré	+1	Ré#	+1	Mi	+1	Mi#	
-13	+14	-13	+14	-13	+14	-13	
	Dó#	+1	Dóx	+1	Ré#	+1	Mi

A articulação de cada grupo no c. 105 ( $\circ \blacktriangledown \mid \blacktriangledown \mid \blacktriangledown$ ) é diferente da existente em **GT3-A1** (ligada), logo alterada no c. 106 (desligada), quando o mesmo desenho melódico, 1.2.2, é apresentado em 3ms (3) em semicolcheias, também na m.e. mas em movimento contrário (grupos ascendentes). A ligação entre cada grupo é de 1 (meios-tons) na direcção oposta ao dos quatro graus conjuntos.

## SONATA N.º 1

Em *poco più vivo* (c. 107) [Ex. 7], voltamos a **GT2**, com semicolcheias (~**GT2-A2'**, cc. 107-108), tercinas (~**GT2-A1'**, c.109(-110)), e com intervalos harmónicos (~**GT2-A2'**, cc. 110-114), culminando nos cc. 114-115 em fortíssimo. Esta parte possui também uma interacção imitativa diagonal entre as vozes, desta vez de dois tempos do c. 107 ao c. 109, e de dois tempos e meio do c.110 ao c. 114, neste último passando de um sentido harmónico vertical para um sentido sincopado.

A cadência (cc. 115-116), semelhante à dos cc. 52-54 (**GT2-A3**), possui um efeito curioso de extrema subtilidade, na passagem para uma nova frase (**GT3-B5**), com a suspensão do Ré#3, prolongado para o compasso seguinte em pianíssimo.

### Ex. 7

#### GT3-B4

c. 107								c. 108							
1	3	4	3	7	3	10	4	2	-4	10	-3	7	-3	4	-1
3		5		7		8		11		8		7		5	
10	1	11	1	0	2	2	1	3	-1	2	-2	0	-1	11	1
				16		15		13		9		3		6	
(9)				8	3	11	3	2	3	5	4	9	-4	5	-3
				3		5		7		8		11		8	
(6)				5	1	6	1	7	2	9	1	10	-1	9	-2

c. 109											
3	3	6	3	9	3	0	-3	9	-3	6	-1
3		5		7		8		7		5	

# SONATA N.º 1

0	1	1	1	2	2	4	-2	2	-1	1	1
10		14		16		15		10		5	
2	-3	11	-1	10	3	1	3	4	3	7	-3
7		5		5		5		7		8	
7	-1	6	-1	5	3	8	1	9	2	11	-2

c. 110								c. 111							
5	3	8	3	11	3	2	4	6	-4	2	-3	11	-3	8	3
3		5		7		8		11		8		7		3	
2	1	3	1	4	2	6	1	7	-1	6	-2	4	1	5	1
10		14		16		15		13		9		3		8	
4	-3	1	-1	0	3	3	3	6	3	9	4	1	-4	9	-3
7		5		3		5		7		8		11		8	
9	-1	8	1	9	1	10	1	11	2	1	1	2	-1	1	-2

c. 112								c. 113							
11	3	2	3	5	4	9	-4	5	-3	2	-3	11	3	2	3
5		7		8		11		8		7		3		5	
6	1	7	2	9	1	10	-1	9	-2	7	1	8	1	9	1
12		16		15		13		9		3		8		12	
6	-3	3	3	6	3	9	3	0	4	4	-4	0	-3	9	-3
7		3		5		7		8		11		8		7	
11	1	0	1	1	1	2	2	4	1	5	-1	4	-2	2	1

## SONATA N.º 1

114												115	
5	3	8	4	0	-11	1	11	0	-11	1	11	0	0
7		8		11		11		11		11		11	
10	2	0	1	1	-11	2	11	1	-11	2	11	1	0
16		15		13		(2)		21		(2)		21	
6	3	9	3	0	4	4	-12	4	12	4	-12	4	0
3		5		7		8		9		8		9	
3	1	4	1	5	3	8	-13	7	13	8	-13	7	0

Ao analisarmos esta parte, concluímos que, do c. 107 ao c. 109: cada frase possui, em cada mão, um movimento ascendente e descendente que se mantém nas duas vozes, desfasado de dois tempos, sendo este movimento entre mãos por vezes paralelo e por vezes contrário, no que respeita ao direccionamento horizontal; os intervalos são ascendentes e descendentes alternadamente, com o movimento contrário entre as vozes nos cc. 107-108; o intervalo entre os inícios das duas vozes é sempre de 2M (2) ( $10 - 8 = 2$ ;  $12 - 10 = 2$ ); a sequência intervalar harmónica possui algumas variantes relativamente a **GT2-A2'**, na m.d. de 3.5.7.8.11.8.7.5.3 mas ascendendo só até 8 (6m) no c. 109 (3.5.7.8.7.5.3), e na m.e. igualmente de 3.5.7.8.11.8.7.5 mas mantendo as 4ps (5s) sem descer à 3m (3) no c. 109; a progressão intervalar é semelhante nas duas mãos, sendo igual nas vozes superiores, 3.3.3.4.-4.-3.-3.-1/3.3.3.-3.(-3).-1 mas ligeiramente diferente nas inferiores, na m.d. 1.1.2.1.-1.-2.-1.1/1.1.2.-2.-1.1 e na m.e. 1.1.2.1.-1.-2.-1.-1/3.1.2.(-1.1). Do c. 110 ao c. 115: depois de terminada a frase da m.e., já no início da frase na m.d., as duas mãos prosseguem o movimento ascendente e descendente mas agora desfasado dois tempos e meio, estando no quadro representados os acordes considerando os intervalos harmónicos da m.e. imediatamente posteriores aos acordes dos tempos principais da m.d.; mantém-se a alternância entre direccionamento contrário e paralelo entre as duas mãos; o intervalo entre os inícios das duas vozes continua a ser sempre de 2M (2) ( $2 - 0 = 2$ ;  $5 - 3 = 2$ ;  $8 - 6 = 2$ ); a progressão intervalar é aqui extremamente regular,

## SONATA N.º 1

havendo uma pequena diferença na terceira frase da m.e., nas vozes superiores de 3.3.3.4.-4.-3.-3/3.3.3.4.-4.-3.-3/3.3.3.4 na m.d., passando a ser 3.3.3.4.-4.-3.-3/3.3.3.4.-4.-3.-3/3.3.4 na m.e., e nas vozes inferiores de 1.1.2.1.-1.-2.1/1.1.2.1.-1.-2.1/1.1.2.1 na m.d., passando a ser 1.1.2.1.-1.-2.1/1.1.2.1.-1.-2.1/1.1.3 na m.e.; a sequência intervalar harmónica segue **GT2** (3.5.7.8.11), com uma inversão não completa, em que de 7 se passa para 3, enxertando-se a frase seguinte no fim da anterior (11.8.7/3), sendo extremamente regular nas duas vozes.

Nos compassos 117-121 revemos os cc. 102-106, desta vez invocando **GT3-B**, com Dó-Ré na m.d. e Ré-Dó na m.e., terminando a frase com o mesmo tipo de desenvolvimento da frase ascendente por graus conjuntos na m.d. (movimento contrário na m.e.). A frase melódica, na m.d., é aqui 2.2.1 (inversão dos compassos anteriores). A m.e. no c. 120 difere, na forma, mas não no estilo, da do c. 105 (pelo exemplo da m.d., assume-se a mesma articulação do c. 105:  $\circ \blacktriangledown \mid \blacktriangledown \mid \blacktriangledown$ ), pois não só não segue a sequência, que neste compasso é horizontalmente de tons inteiros e não cromática, como altera os intervalos entre os dois pólos [Ex. 8]. Lopes-Graça duplica o Sib e evita a sequência Ré#/Ré-Dó#/Dó/Si-Sib/Lá-Láb, talvez devido à última nota superior ser também Láb.

### Ex. 8

Ré#	-2	Dó#	-2	Si	-1	Sib	
-13	+11	-13	+11	-1	+12	-13	
	Ré	-2	Dó	-2	Sib	-1	Lá

A “ordem” é restabelecida no c. 121, com as duas mãos em movimento contrário, com terceiras em semicolcheias, com o desenho regular, retrógrado inverso do c.106. A ligação entre os grupos nestes dois compassos é desta vez de 2 (um tom, sendo meio-tom em relação à nota prévia ).



## SONATA N.º 1

**GT2-C** (cc. 122 e ss.) apresenta uma variação de **GT2-A** e **B**: as frases são constituídas por intervalos harmónicos próximos de **GT2-A** mas invertidos (descendentes e ascendentes, 8.7.5.4.1), lembrando os cânones de **GT2-B**, com intervalos harmónicos ligeiramente diferentes. Nota-se, através da análise, que as vozes superiores das duas mãos perfazem grupos de terceiras, três menores e a última inferior Maior, na forma descendente, invertida e diminuída uma terceira na forma ascendente (-3. -3. -3. -4.4.3), e que as vozes inferiores percorrem, com algumas variações, escalas cromáticas [Ex. 9].

### Ex. 9

#### GT2-C

122								123							
3	-3	0	-3	9	-3	6	-4	2	4	6	3	9	-3	6	-3
8		7		5		4		1		6		10		8	
7	-2	5	-1	4	-2	2	-1	1	-1	0	-1	11	-1	10	-1
								5		7		9		11	
(0)								8	-3	5	-3	2	-3	11	-4
								9		7		5		4	
(9)								11	-1	10	-1	9	-2	7	-1

124							
3	-3	0	-3	8	4	0	3
6		4		1		6	
9	-1	8	-1	7	-1	6	0
14		9		5		7	
7	4	11	3	2	-3	11	-3
1		6		10		8	

SONATA N.º 1

6	-1	5	-1	4	-1	3	-1
---	----	---	----	---	----	---	----

125															
3	-3	0	-3	9	-3	6	-4	2	4	6	-3	3	-3	0	-3
8		7		5		4		1		9		7		5	
6	-1	5	-1	4	-2	2	-1	1	-4	9	-1	8	-1	7	-1
11		9		11		9		12		8		3		2	
8		-3	5		-4	1		4	5		(-9)				
6			4			1			6						
2		-1	1		-1	0		-1	11		-3				

126														127	
9	-3	6	3	9	-3	6	-3	3	-3	0	-3	9	(-4)		
3		2		9		8		6		4		3			
6	-2	4	-4	0	-2	10	-1	9	-1	8	-2	6	-1	5	
10		11		10		11		14		13	15	13		6	
														11	
8	-3	5	-3	2	-3	11	-4	7	-2	5	-1	4			

Apesar de **GT2-C** possuir características inequivocamente de **GT2**, notamos através da análise numérica a sua irregularidade a nível melódico e harmónico. O que sobressai como fio condutor é a sucessão de 3ms e 3Ms nas vozes superiores de cada mão, com -3.-3.-3.-4.4.3 na primeira e maior frase. O movimento continua a ser descendente e ascendente nas duas mãos, paralelo ou contrário, com desfasamento de quatro tempos nas primeiras duas frases,

## SONATA II.º 1

seguindo-se alteração rítmicas e interválicas que desregularizam a primeira sequência. Seria talvez normal que o Mi da primeira 2m no primeiro tempo do c. 126 fosse MiX, mas no c. 126 quebra-se a sucessão cromática (-2.-4.-2.-1.-1.1). No entanto, se considerarmos os intervalos harmônicos, que das 2ms se passa para uma 2M (Mi-Fá#) e no terceiro tempo de 2M para 3m (Solb-Lá), podemos compreender uma subjugação da lógica usada nos compassos anteriores.

O Desenvolvimento culmina num *agitato* (cc. 127-132), em fortíssimo, que conduz à Reexposição (*tempo I*), re-introduzindo **GT1** aliando-o à 1ª célula de **GT3-A1**, (Fá-Mi), que se desenvolve para formar o tremolo de **GT1-A2**. A diminuição progressiva na dinâmica é acompanhada pelas figuras (sendo a semibreve a Unidade de Valor, temos: 2/2 (2 mínimas), 2/4 (2 semínimas), 3/8 (3 colcheias, etc.), 2/8, 2/12, 2/16 ). É também magistral a assistência dada pela m.e. a contratempo e com pequenas variações cromáticas até chegar ao arpejo de **GT1-A**, num perfeito *calmando* em simbiose com a m.d..

O autor indica *tempo I* no c. 133, sentindo-se auditivamente clara a Reexposição, com o pleno regresso ao **GT1** mas com notas diversas. O tremolo é feito com Fá-Mi e o tema, de três tons inteiros descendentes, inicia-se em Dó. Faz-se uma breve chamada de atenção para a terceira nota (Láb), geralmente tocada depois dos três tempos completos da nota anterior, e nesta frase (c. 134) tocada depois de apenas dois tempos e meio, prolongando-se por dois tempos e meio em vez dos habituais dois tempos. O arpejo na m.e. é de 4ps (5.5.5 e não 5.6.5), *un poco marcato* como no início do andamento. Segue-se **GT1-A2'**, idêntico a **GT1-A1'**, mas com um tempo a mais do que **GT1-A1** ou **A2**, permitindo assim à m.e. elaborar a passagem para outro grupo de notas (lembrando a ponte no c. 37 de **GT1** para **GT2**), ascendendo com 4ps (5s) de Sol# a Ré (5.5.5.5.5.5), invertendo com uma 4A (-6) (Ré-Láb), continuando com -6.-5.5.-5.-5.-6.-5, e retomando o arpejo de **GT1-A1** (em Solb1 em vez de Mi1) já com 5.6.5.

No c. 140 o tremolo desloca-se para Mi-Ré: **GT1-A3** e **A3'** é praticamente uma transposição de **GT1-A1** e **A1'**, repousando no final da frase em Mib em vez de em Fá, o que indicia a próxima **A1** igual ao início do andamento. À semelhança de **GT1-A2'**, a última nota da frase

## SONATA N.º 1

(o já referido Mib) é prolongada de modo a acompanhar sonoramente o movimento galopante da m.e. (5.6.5.5.5.5.6.5.-5.-6.-6.5.-6.6.-6.5.-6.-5), que se eleva ao Dó5, raridade em **GT1**, e retoma o arpejo de **GT1-A1**, em Mi1. A progressão das frases **A2**, **A3** e **A1** é feita com -1 e -2, não tanto a ordem por tons inteiros comum ao tema, e que é seguida mais tarde nos cc. 168-170 (notas iniciais: Lá-Sol-Fá-Mib = tema). Podemos, no entanto, considerar a progressão Dó-Si-Lá-Sol (cc. 133-159) como uma sequência correspondente aos grupos de quatro notas dos fins de frase de **GT3** (-1.-2.-2).

Repetindo a Exposição, retoma-se o arpejo inicial (c. 5), *poco più marcato*, ao mesmo tempo que o tema em Lá, logo seguido do tremolo que se desloca para Dó-Ré-Dó. Os cc. 147-158 (**GT1-A1**, **GT1-A1'**, **GT1-B1** e **GT1-B1'**) são cópias exactas dos cc. 5-16. Poderíamos considerar o início da *Coda* com esta terceira apresentação do tema inicial (c. 147), mas a mais marcante noção de final (para o ouvinte) é dada com o repisar do tema **B** em Sol (**GT1-B2**), tendo-se naturalmente esperado **C** depois de **GT1-B1'**.

Tanto o tremolo (voz intermédia) como o arpejo (voz grave) se mantêm inalterados até aos dois compassos finais deste andamento (*stretto*), terminando num *fff* em que o arpejo da mão esquerda irrompe de Mi1 a Sib5, mantendo mais uma vez /fielmente os intervalos principais, 4p (5), 5p (7) e 4A (6). A m.d. vai repetindo, com uma certa irregularidade, a célula final do tema em que se acrescenta uma quinta nota um meio-tom (1) na direcção oposta aos três tons inteiros (-2,+1), como por/temos exemplo nos cc. 15-16 (**GT1-B**), c. 19 (**GT1-C**), ou c. 37 (**GT1-A**). Depois de um *subito un poco ritenuto*, em *pp*, a voz superior entra num ritmo encurtado (até colcheias) e acelerado, *non troppo legato*, *poco a poco crescendo e stringendo fin'al fine*, até ao já referido *stretto*, culminando num acorde Ré3/Mi3/Sib5 (2/6), com as semínimas acentuadas e *ff*, seguidas de três tempos de pausas.

No seu todo, este andamento apresenta três partes principais: a apresentação dos três Grupos Temáticos, o desenvolvimento do material de **GT2** e **GT3**, e o regresso ao tema **GT1**, uma forma em arco (ABA) em traços largos. Por outro lado, podemos rever neste andamento

## SONATA II.º 1

claramente uma forma sonata (transformada) com reminiscências barrocas, matematicamente trabalhada na sua construção.

Em termos estruturais (ver ‘Estrutura formal’ e ‘Quadro descritivo’), a Introdução e o **GT1** na Exposição ocupam praticamente o mesmo espaço da Re-Introdução e Reexposição, sem Coda (~5 + 35 compassos). Curiosamente, a Terceira Secção (**GT3**) ocupa os mesmos 35 compassos do Desenvolvimento. Retirando a Secção-II (**GT2**) e a Coda, este andamento apresentaria uma estrutura absolutamente geométrica tipo | A B || B A |, uma arcaica forma binária da sonata. A introdução de uma Segunda Secção (15 compassos), com material novo, e a extensão da Coda (~25 compassos), criam uma diversão desse “restritismo”. No entanto, o centro deste andamento coincide com o fim da Exposição e início do Desenvolvimento, no c. 90, que é quase na metade do número total de compassos (c. 186). Para que fosse exactamente metade, o arpejo final da m.e. (Mi1-Sib5) deveria iniciar-se no c. 179, e ter-se-ia de evitar tocar o mesmo trecho de três tempos oito vezes seguidas.

## II

O segundo andamento começa com uma pequena introdução: a m.e. inicia o seu acompanhamento ligeiro (*p, secco ma un poco sonoro*) em 9ms (13) quebradas, repetindo-se à distância de uma oitava (12). O tema principal, **GT1**, na m.d., surge logo ao segundo compasso em *mf*, luminosamente *cantabile* no seu agudo Mi5. A primeira frase, **A1**, repetida, é constituída por uma nota principal floreada a um tom (célula **a**), seguida de um grupo uma 3M abaixo (4), em quatro graus conjuntos descendentes (**b**) (exemplos com as variantes **A1** etc. e sinalização dos intervalos).

Em **A2**, **a** é floreada a meio-tom (1) e **b** é tocada uma 4p (5) abaixo. **A3** imita **A1** mas em Mi2, com alteração rítmica na célula **b**, **A4** imita **A2**, com alteração rítmica na célula **b** mas pela primeira vez sem repetição (só dois tempos), seguindo-se **B**, constituída pela célula **a**

## SONATA N.º 1

transposta para diferentes notas (Mi | -4 | Dó | -3 | Lá | -4 | Fá), com variantes. Nesta Primeira Secção a m.e. só interrompe o seu toque destacado (▼) no último compasso (c. 8). O seu percurso é muito regular, sempre em 9ms (13) [Ex. 10].

### Ex. 10

**GT1-A** (cc. 1-5)

A1	A2	A3	A4
Fá	Ré#	Dó#	Si
-2	-2	-2	

Em **B** (cc.6-8) o baixo move-se cromaticamente (-1) até Fá (a nota inicial do andamento, perfazendo assim uma oitava completa nesta Secção-I), alterando, do c. 7 ao c. 8, intervalos sucessivamente mais afastados de Fá (Fá | +1 | Fá# | +2 | Sol | +3 | Sol#), repousando em Fá (= Mi#) com um intervalo harmónico de 3M (4) que reverte para uma 2m (1).

O *pìu mosso* da Secção-II possui um temperamento semelhante mas com algumas diferenças: o tema é mais extenso (dois tempos de **GT1-A** para seis de **GT2-A**) e mais lírico (*espressivo*), e o acompanhamento mais cheio e rápido (*un poco leggero*). A frase **GT2-A1** [Ex. 11], em Dó4, de dois compassos, é repetida, ligando-se pela última nota a **A2**, uma transposição de **A1** para a 4p superior, Fá.

### Ex. 11



## SONATA N.º 1

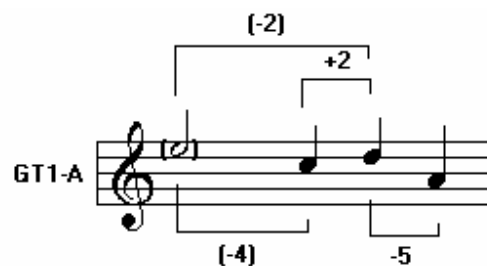
O acompanhamento faz-se com oitavas quebradas em semicolcheias com um intervalo harmónico na terceira nota (segunda colcheia do tempo) em 6m (8), 6M (9) ou 2m (1), em que o baixo acompanha a nota superior, no 1º tempo, uma 3m inferior (Lá-Dó, que se contrapõe ao intervalo de 3M que faz com a voz intermédia (Lá-Dó#). **A2** está ligada à frase **A3**, em Dó5, pelo mesmo processo, sendo **A3** uma pequena variação de **A1** [Ex. 12].

### Ex. 12

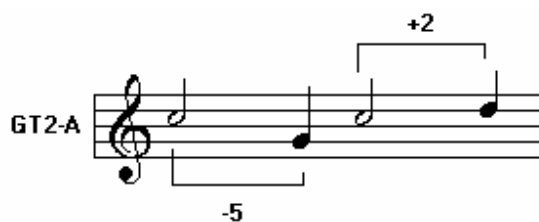


Em **A3** o acompanhamento ganha novo fôlego com sextinas de semicolcheias, mantendo os intervalos harmónicos (8, 7, 11/8) no meio tempo (colcheia). O tema em **GT2-B** (c. 21), no primeiro *forte* da peça, sendo uma variação de **GT2-A**, assume claramente a relação com **GT1** [Ex. 13].

### Ex. 13



## SONATA N.º 1



O acompanhamento em **B** continua em sextinas, mantendo os intervalos harmónicos de 6ms, sendo no c. 24 alterado para colcheias, com semicolcheias nos intervalos harmónicos (8 e 4, como vozes intermédias). O baixo desce por meios-tons (-1), de Réb, no c. 21, a Sol no c. 24, altura em que interrompe a escala cromática (Sol-Solb-Fá-Ré). A voz superior passa a colcheias no c. 24 e reduz-se a semicolcheias do c. 25 ao c. 27, onde deixa de haver vozes intermédias, em *non legato* (note-se que o autor riscou a indicação *staccato*), iniciando, no c. 26, uma escala irregular (2.1.2.1.2.2.1.2.1.1.2.2.1.2.2.(.2)) que conduz em diminuendo para a Terceira Secção (**GT1-A1**), com o baixo avançando sempre em 4ps (Réb | 5 | Solb | 5 | Dób | 7 | Mi | 5 | Lá | 5 | Ré | -7 | Sol | 5 | Dó | 5 | Fá | 5 | Sib | 5 | Mib | 5 | Láb), em *staccato*.

A Terceira Secção é muito semelhante à Secção-I, variando em **A** nas células **b** (articulação e ritmo), e no desenvolvimento de **B**. É aqui que se assiste ao clímax de extremos: as notas Fá5-Mi5 (de **B**), de quase inaudíveis em *pp*, enroscam-se em tremolo (que desce no c. 36 para Mi5-Ré5) num crescendo rítmico e dinâmico até à reposição de **GT1-A**, no segundo *forte* deste andamento. O baixo sobe o seu vaivém cromático até Ré, insistindo na 9m (13) aguda, Mib3, que com Mi como sensível (c. 37) leva, num cromatismo completo, até Fá (**GT1-A5**).



### SONATA N.º 1

O tema (**GT1-A**) é pela última vez apresentado na Coda com um carácter mais forte do que nas outras exposições. As notas são alteradas relativamente às anteriores, com modificações no acompanhamento só a partir do c. 41, com **B3** diferente de **B2** ou **B1** não só nas notas como também no ritmo e extensão. O baixo neste final (cc. 43-45) repete as notas Fá0-Fá#0 com as respectivas 9ms (13), exceptuando o primeiro intervalo, de 16m (Fá0/Solb2: 13 + 12 = 25). No c. 44 surge, no envolvimento das várias repetições, a instrução *poco animando* que conduz ao *vivo* brilhante (antecedido de uma pausa suspensiva), ao mesmo tempo que um *crescendo* para o terceiro *forte* (notar a variação na célula de Sol-natural para Sol-sustenido), com acentuação nas notas finais Fá0/Mi6, as notas respectivamente mais grave e mais aguda deste andamento.

### III

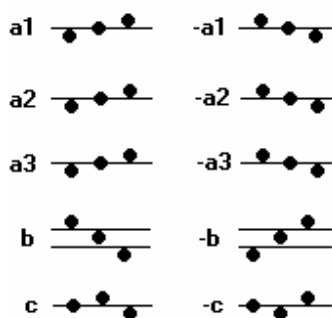
Observemos por fim o terceiro andamento, de características muito peculiares em relação a toda a obra de Fernando Lopes-Graça. Trata-se de uma peça que apresenta ininterruptamente as duas mãos em movimento paralelo em colcheias (6/8), só que, em vez das oitavas de Chopin, o compositor escolhe sétimas menores. Através de uma análise detalhada identificamos alguns erros, como no c. 46, Fá# =>FáX na m.e. ou no c. 81, Réb e Mib, perfazendo **a1**. Os gráficos ajudam-nos também a verificar algumas falhas na lógica da construção das frases, justificando a possibilidade de tocar as células que pertenceriam a essa lógica.

Sendo o movimento das mãos constante ao longo deste andamento, passamos a exemplificar apenas com a voz superior, ficando subentendido o paralelismo da m.e. uma 7m abaixo. As quase cinco páginas são inteiramente construídas com três grupos de células: grupo **a** (de graus conjuntos com a mesma direcção): **a1** (tom, tom), **a2** (1/2 tom, tom) e **a3** (tom, 1/2 tom); células **b** (arpejo diminuto); e células **c** (tom, 3m com direcção invertida) [Ex. 14]. As células

## SONATA N.º 1

desenham frases distintas em dois Grupos Temáticos, que são na realidade um único e a sua inversão.

### Ex. 14



No **GT1** temos **A1'** como a transposição uma oitava acima de **A1**, mas de continuação diversa a partir do c. 9. Segue-se uma ponte **B** construída com grupos de células **a1+b** e **b** de Sol2 a Sol#5, atingindo o primeiro *forte* deste andamento, e célula **c** de Sol#5 a Dó2, num diminuendo para o *mf* de **GT2-A3**. A segunda parte de **GT1** repete o início, **A1**, mas desta vez, ao terceiro compasso, inicia um movimento descendente só com células **a1**, formando duas escalas de tons inteiros. **GT1-A4** quase imita **GT1-A3**, mas com alterações: meios tons (1) entre as células **a1** de duas escalas, célula **a3** na terceira escala descendente, e duas escalas ascendentes de tons inteiros com 1 entre elas.

As duas frases seguintes, **A5** e **A6**, transposições para Sol3 e Sol4 de **A1** e **A2**. Segue-se a cadência da Primeira Secção com uma frase (c) construída com células **a**, ascendentes e descendentes, separadas por 1 [Ex. 15], quatro escalas de tons inteiros ascendentes, duas escalas hexatonais (**a(-2,-2).**-1**.a(-2,-2)**) e uma nonatonal, com o intervalo +1 entre elas. Esta cadência conclui-se, em diminuendo, descendo por -1 para a Segunda Secção.

SONATA N.º 1

**Ex. 15**



O tipo de concepção deste andamento permite uma construção calculada com rigor matemático. Depois das diferentes combinações apresentadas na Secção-I, o **GT2** é simples e basicamente uma inversão do primeiro [Ex. 16].

**Ex. 16**



É só em **C** (c. 93) que se apresentam alterações: a escala, em **GT2** descendente, inicia-se no terceiro compasso de **C** e não no segundo, percorrendo depois também com escalas de tons inteiros, separados por -1, a mesma distância, mas de Dó#5 a Solb1 (em **GT1** era de Láb2 a Mib5), invertendo com -1 (e não +1, como seria na inversão de **GT1-C**), e terminando com escalas ascendentes semelhantes (**a(+2,+2).**+1**.****a(+2,+2)**) mas desligadas com intervalos de -3 e não ligadas por meios-tons na mesma direcção. A cadência termina com células **a** ascendendo cromaticamente de Fá3 a Si3, com insistência na última, pausa de semínima pontuada, repetição em Si4, pausa, e retoma em Si3, que serve como sensível no reinício de **GT1**

## SONATA N.º 1

(cc.103-107). É nesta cadência que se encontram as primeiras duas das quatro pausas existentes nesta peça.

A Terceira e última Secção funciona como um *Da Capo*, sendo uma repetição *ipsis verbis* ou '*ipsis soni*' da Primeira Secção ate ao final de **B** ou início da *Coda* (**GT1-A7**). Os cc. 126 e 127 são ainda iguais a **GT1-A3**, mas a partir do c. 128 há uma repetição sucessiva do terceiro compasso de **GT1-A2** (c. 9, uma oitava abaixo = -12), com os grupos de células **a2** e **b** (excepção no c. 132, com célula **a1** e **b**) a intervalos de -5, de Mi3 a Mi1, início de **D**.

No c. 133 inicia-se uma escalada de células **c** ascendente de Mi1 a Dó6 (**GT1-D1**), e a sua inversão (**GT1-D2**), de Dó6 a Mi1. Há uma revisita a **B** do c. 139 ao c. 145. As células **a1** e **b** são repetidas em Mi1, excluída a célula **b** na interrupção que surge no c. 141 (com respiração e *p subito*), e elevadas em 6ms (8) (como em **D**) de Mi1 a Lá6, onde se inicia um desenvolvimento irregular (**GT1-E**) que conduz aos acordes finais em 2/4: semínimas em 10, pausa, mínimas duplicadas no c. 150, e colcheias em Ré1/Dó2 seguidas do acorde Dó0/Ré0/Si0/Dó1 (com 11), acentuados em *fortissimo*. Termina com um silêncio tempestivo representado por uma pausa de semínima.

**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

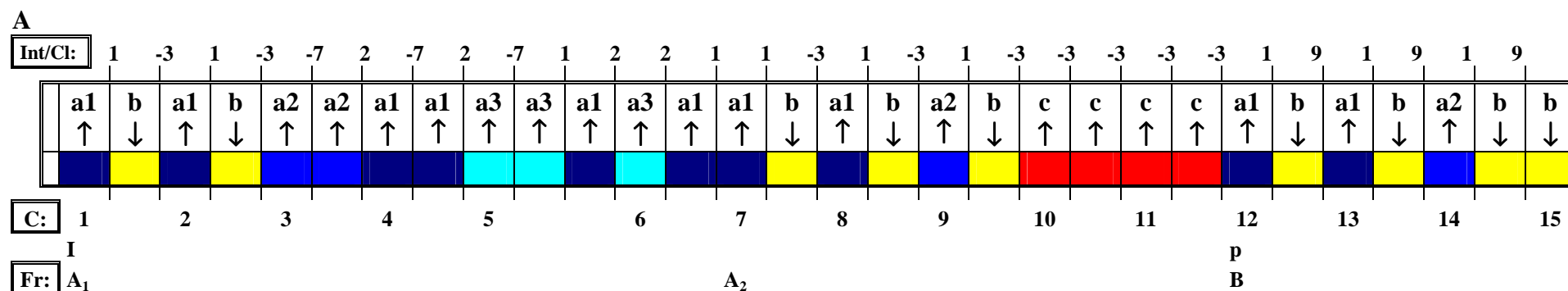
Exemplo de análise do tipo "celular" aplicada ao 3º andamento da *Sonata n.º 1*.

A página está disposta horizontalmente e comporta 3 sistemas. Estes correspondem às 3 partes deste andamento: A, B (A invertido) e A, colocados lado a lado para uma fácil e rápida comparação.

A ordem das linhas é a seguinte:

- 1 - Intervalos entre células (numéricos).
- 2 - Tipo de célula (com cor correspondente) em sentido ascendente ou descendente.
- 3 - Número de compasso.
- 4 - Secção.
- 5 - Frase.

# SONATA N.º 1 – terceiro andamento (análise celular)



**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

**A (continuação)**

Int/Ci:	9	10	9	10	-3	-3	-3	-3	-3	1	-3	1	-3	7	-2	7	-2	7	7	7	1	-3	1	-3	5	-1	5	-1	5
	b	b	b	b	c	c	c	c	c	a1	b	a1	b	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	b	a1	b	a1	a1	a1	a1	a1
	↓	↓	↓	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Red	Red	Red	Red	Red	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue
C:	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28															
Fr:	A <sub>3</sub>														A <sub>3</sub> '														

**B (continuação)**

Int/Cl:	-9	-10	-9	-10	3	3	3	3	3	-1	3	-1	3	-7	2	-7	2	-7	-7	-7	-1	3	-1	3	-5	1	-5	1	-5
	b	b	b	b	c	c	c	c	c	a1	b	a1	b	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	b	a1	b	a1	a1	a1	a1	a1
	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑
	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Red	Red	Red	Red	Red	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue
C:	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79															
Fr:	A <sub>3i</sub>														A <sub>3i'</sub>														

**A' (continuação)**

Int/Ci:	9	10	9	10	-3	-3	-3	-3	-3	1	-3	1	-3	1	-3	1	-3	1	-3	1	-3	9	9	9	9	9	9	
	b	b	b	b	c	c	c	c	c	a1	b	a1	b	a2	b	a2	b	a2	b	a1	b	c	c	c	c	c	c	
	↓	↓	↓	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Red	Red	Red	Red	Red	Dark Blue	Yellow	Dark Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Blue	Yellow	Dark Blue	Yellow	Red	Red	Red	Red	Red	Red	
C:	122	123		124		125				126		127		128		129		130		131		132		133		134		135
	Coda																											
Fr:																												

**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

**A (continuação)**

Figure 1: A schematic diagram of a 42-qubit quantum circuit. The top row shows the initial state of each qubit, with values ranging from -7 to 5. The middle row shows the sequence of operations (a1, a2, a3, b, c) and their corresponding directions (up or down arrows). The bottom row shows the final state of each qubit, with values ranging from -3 to 2. The qubits are grouped into three sets: A<sub>1</sub>' (qubits 1-14), A<sub>2</sub>' (qubits 15-28), and A<sub>3</sub>' (qubits 29-42).

**B (continuação)**

Int/Ci:

</

**A' (continuação)**

Figure 1: A diagram showing the final cadence of the 'Int/Ci' section of a musical score. The diagram is a horizontal bar divided into 14 segments, each representing a measure. Above the bar, the 'Int/Ci' section is labeled, and the 'Fr.' (Final) section is labeled. The 'C:' (Clef) is indicated as (135). The 'Cad. final' is indicated. The segments are color-coded: red for measures 135-138, blue for measures 139-140, yellow for measures 141-142, and cyan for measures 143-144. The segments are labeled with notes and accidentals: c, c, c, c, c, c, c, c, a1, b, a1, b, a1, a1, b, a1, b, a1, b, a1, b, a1, b, a1, a3, a1, a1, a3, a2. The notes are marked with up-bow (↑) or down-bow (↓) directions. The measures are numbered 135 to 148.



**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

**A (continuação)**

Int/Cl:	-3	-3	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	2	1	2	-1	-1	1	-1	1	-1	-1	-1
	c	c	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1
	↑	↑	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
C:	41		42		43		44		45		46		47		48		49		50		51		52
			Cad.																				I
Fr:																							A <sub>i</sub>

**B (continuação)**

Int/Cl:	3	3	-1	-1	-1	-1	-2	-1	-2	-1	-2	-1	-2	-1	1	-3	1	-3	1	-3	1	-3	-3	-3	-3	-3	-2	-4	
	c	c	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	-	
	↓	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑		
C:	92		93		94		95		96		97		98		99		100		101		102		103		104		105		106
Fr:																													

**A' (continuação)**

Int/Cl:	-2	1	9					
	a3	a2	b	Dó6	-	Dó4	Dó2	Dó1
	↑	↑	↓	Ré5		Ré3	Ré1	Si0
						Dó3		Ré0
						Ré2		Dó0
C:	148		149		150		151	
Fr:								

**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

**B (continuação)**

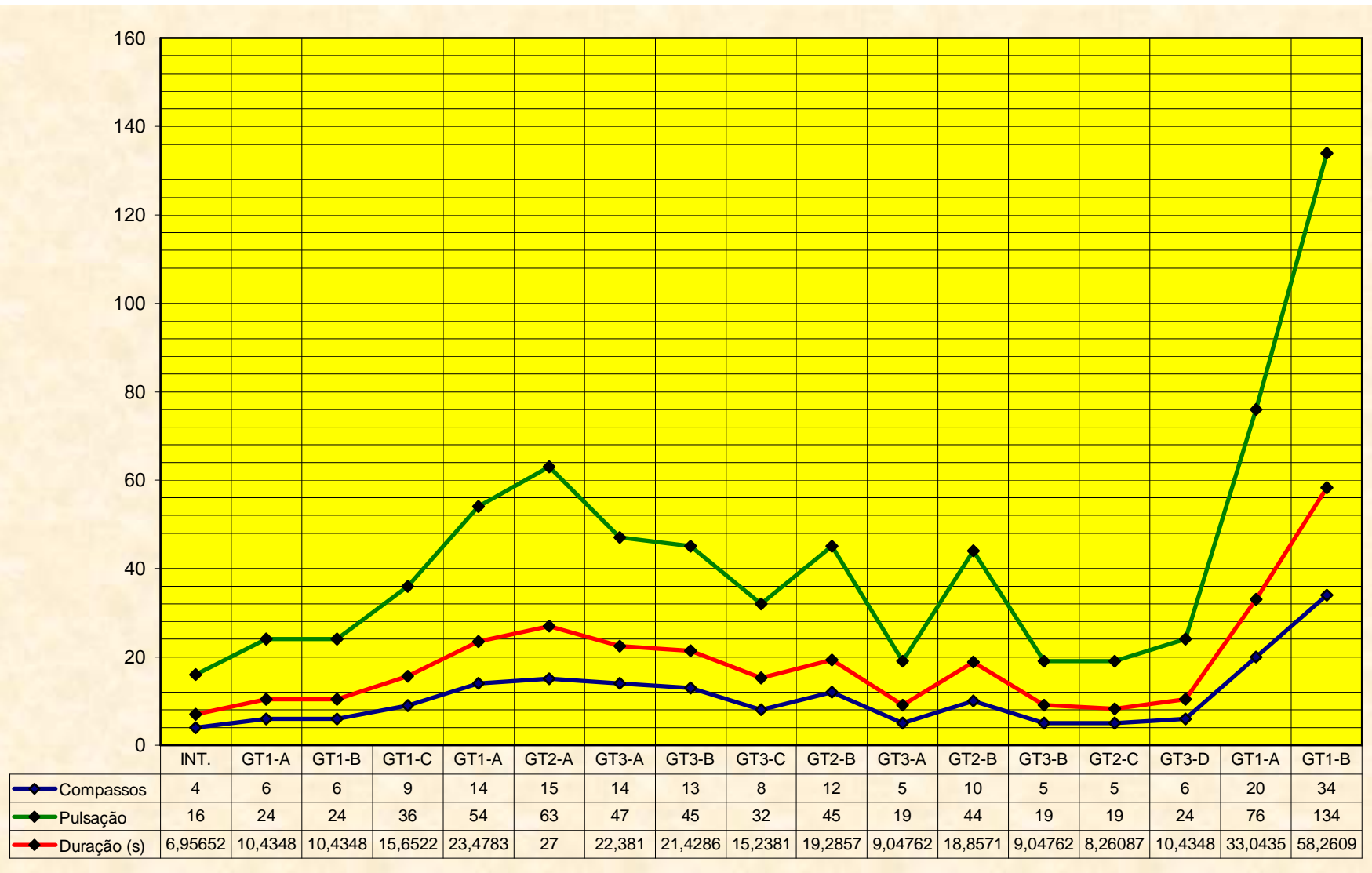
<b>Int/Cl:</b>	8	-16	-3	
	-	a1	-	a1
	↑		↑	↑
<b>C:</b>	106	107		108
<b>Fr:</b>				I A <sub>1</sub>

**SONATA N.º 1 – terceiro andamento**  
(análise celular)

[illegible]

# SONATA N.º 1

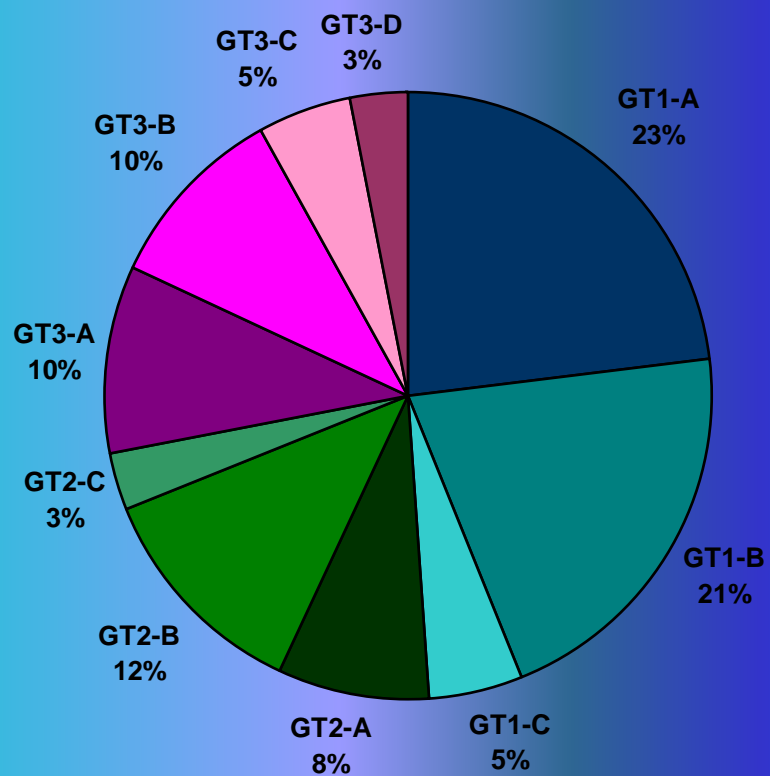
## 1º andamento: *Allegro*



# SONATA N.º 1

1º andamento: *Allegro*

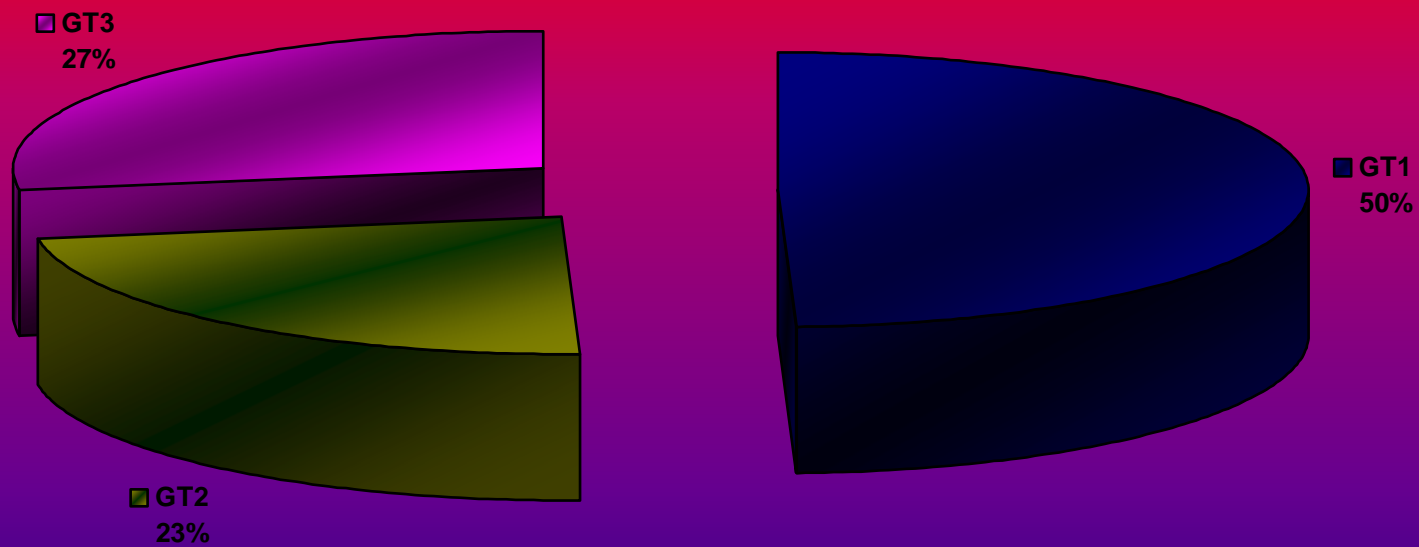
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 1

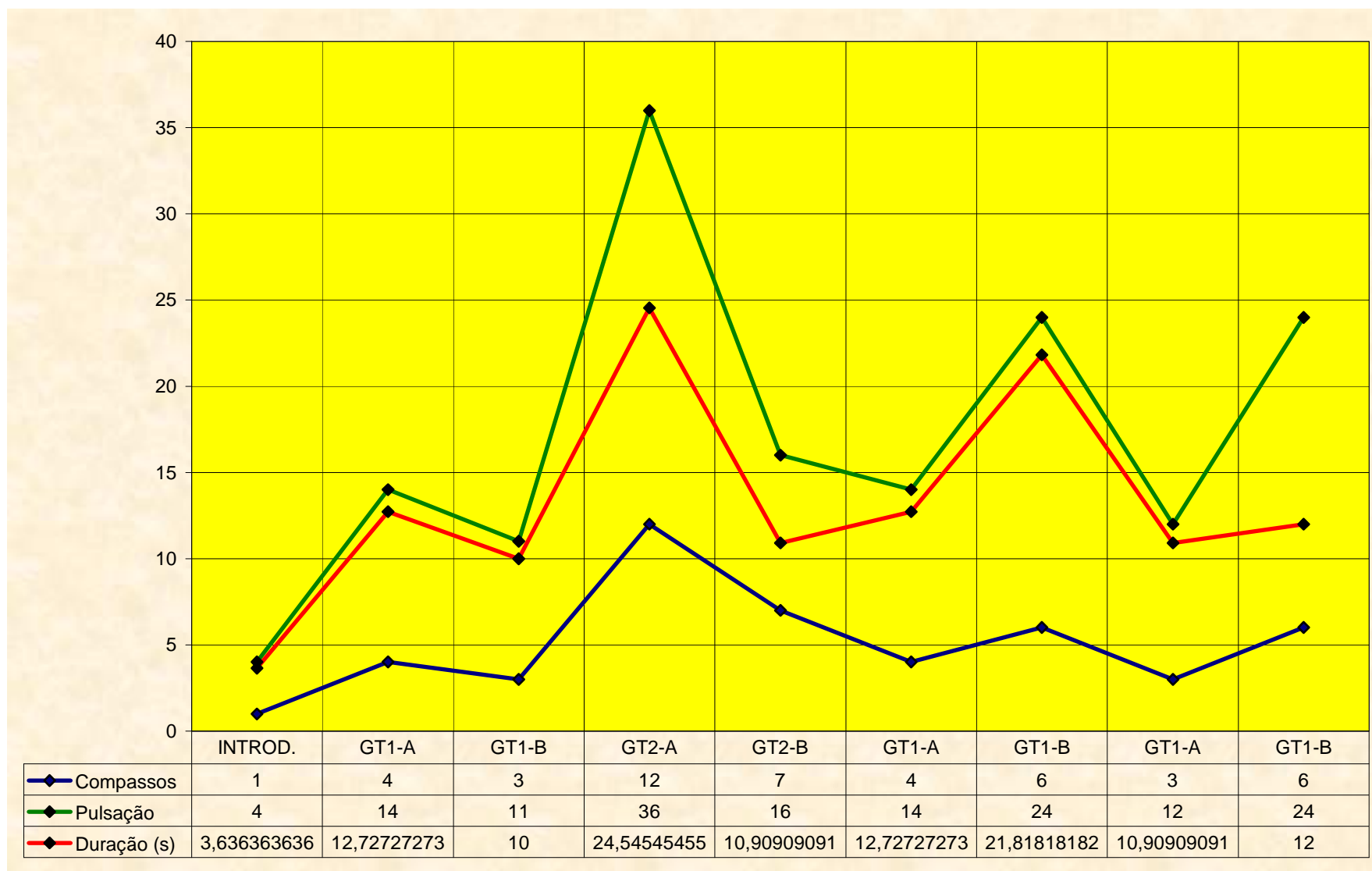
1º andamento: *Allegro*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATA N.º 1

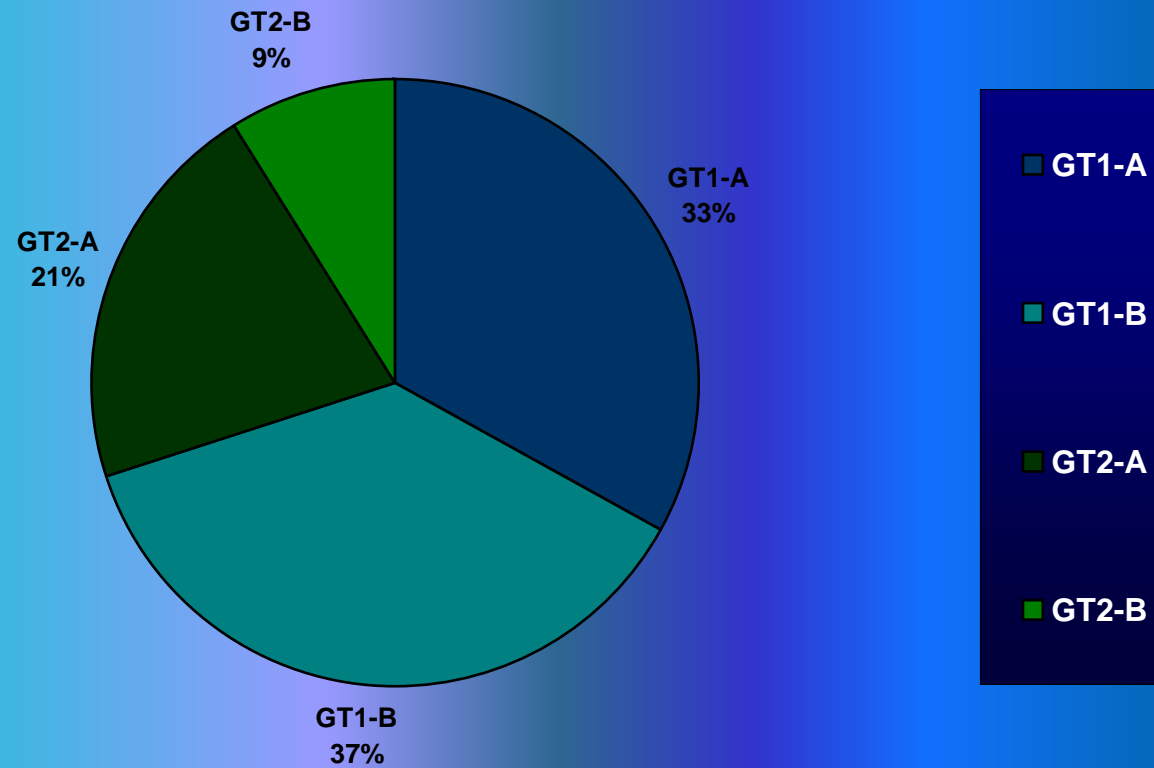
## 2º andamento: *Andantino con moto*



# SONATA N.º 1

2º andamento: *Andantino con moto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO

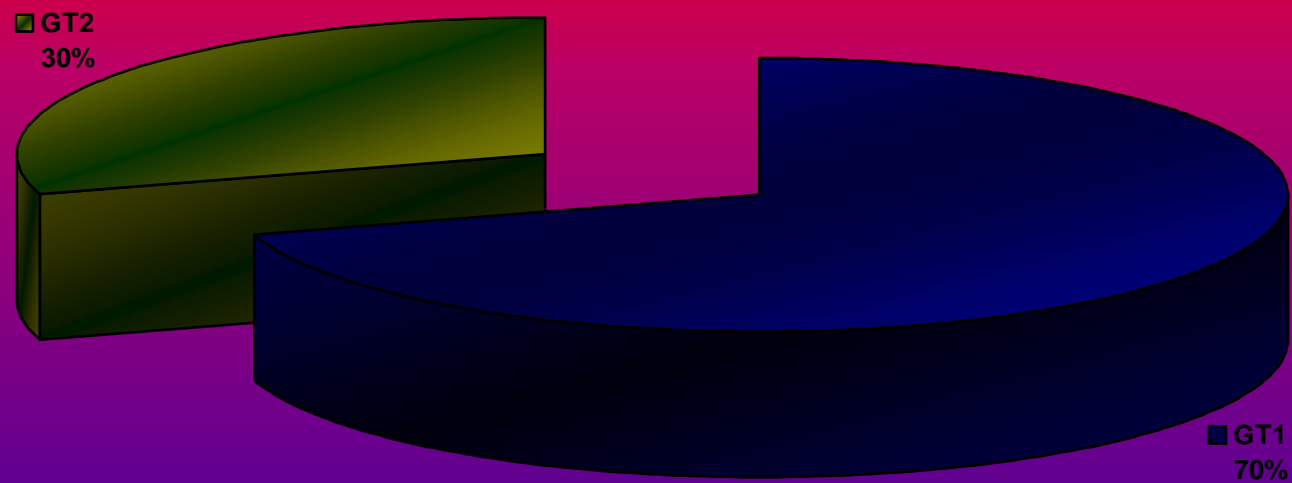




# SONATA N.º 1

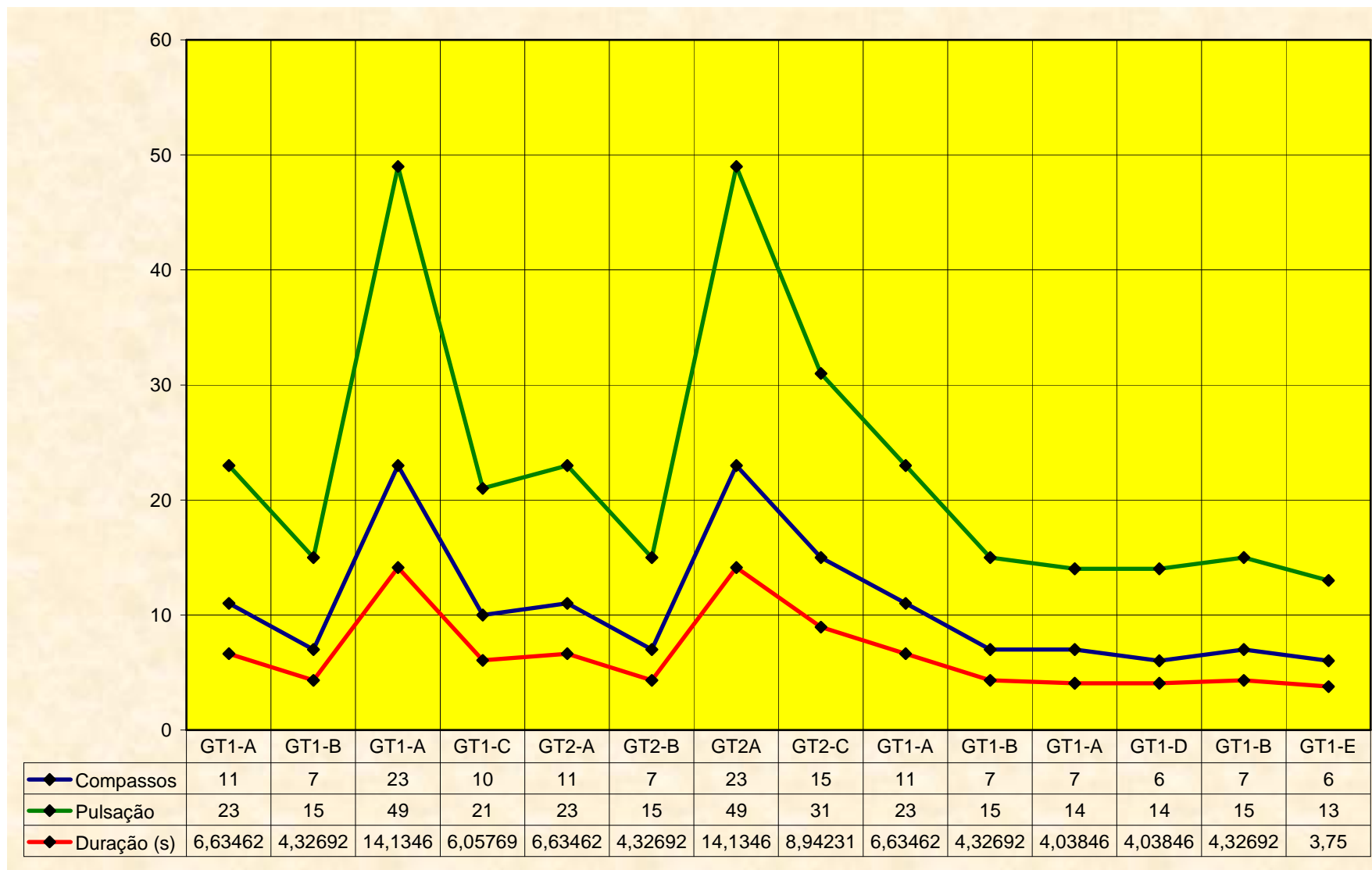
2º andamento: *Andantino con moto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATA N.º 1

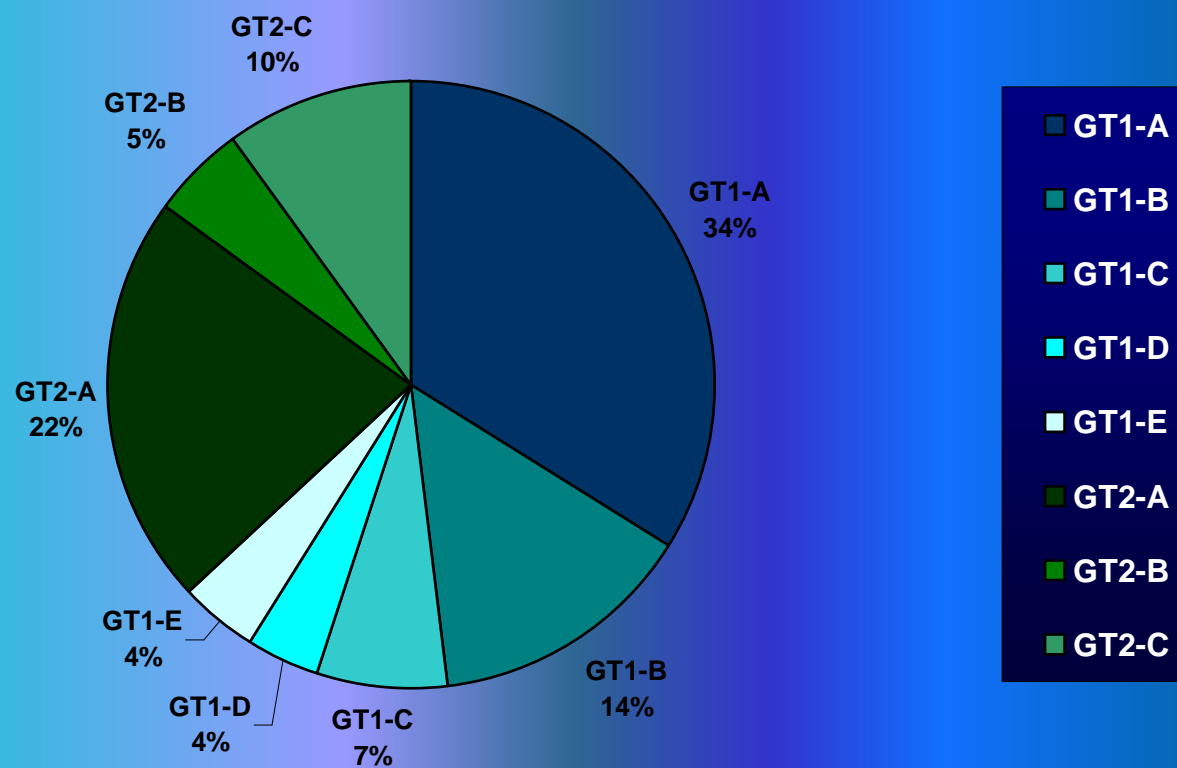
## 3º andamento: *Presto*



# SONATA N.º 1

3º andamento: *Presto*

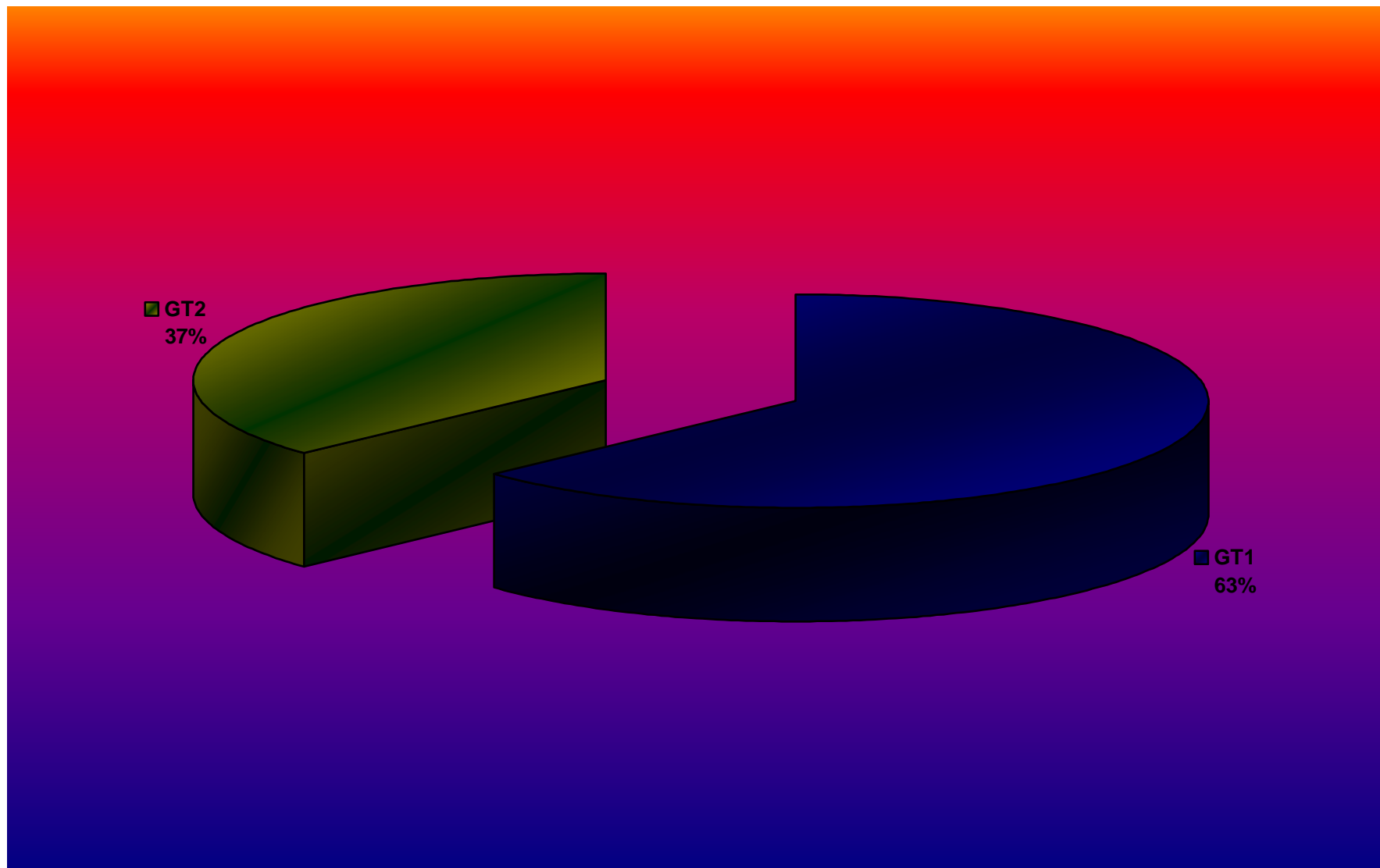
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 1

3º andamento: *Presto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



A

***SONATA N.º 2***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 2</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 26 / LG 124</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Paris / 1939; rev. 1948; rev. Lisboa / 1956. © 1954
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Allegro giusto – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Tempo I</i> (forma sonata); II – <i>Andante – Più mosso – Tempo I – Più mosso</i> (ternária (ABA)); III – <i>Allegro non tanto – Allegretto capriccioso e con umore – Tempo giusto, molto marcato – Più mosso, con umore – Tempo I</i> (ternária (ABA)).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:20:00 (20') [indicação do autor]; 00:17:30 (17'30'') [cálculo da pulsação].
<b>DEDICATÁRIO</b>	Macario Santiago Kastner
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	24 de Março de 1943 / Fernando Lopes-Graça; rev.: 1951 / Maria da Graça Amado da Cunha; rev.: 10 de Janeiro de 1973 / Nella Maissa.
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Ateneu Comercial do Porto, Porto
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 1 e n.º 2: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

## SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

**1° Andamento:** *Allegro giusto*

Exposição										Coda		Desenvolvimento										Reexposição										Coda	
I					II					III					IV					V													
GT1 GT2					GT1 GT3					GT1					GT3					GT1 GT2					GT1								
A	A	B			A	A			B	A			C	D	A	B	A					C	E	A	A	B			C	D		A	
1	13	29			48	60			91	101			119	127	137	157	172					223	233	238	250	266			286	289		318	
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290	300	310	332	

## 2º Andamento: *Andante*

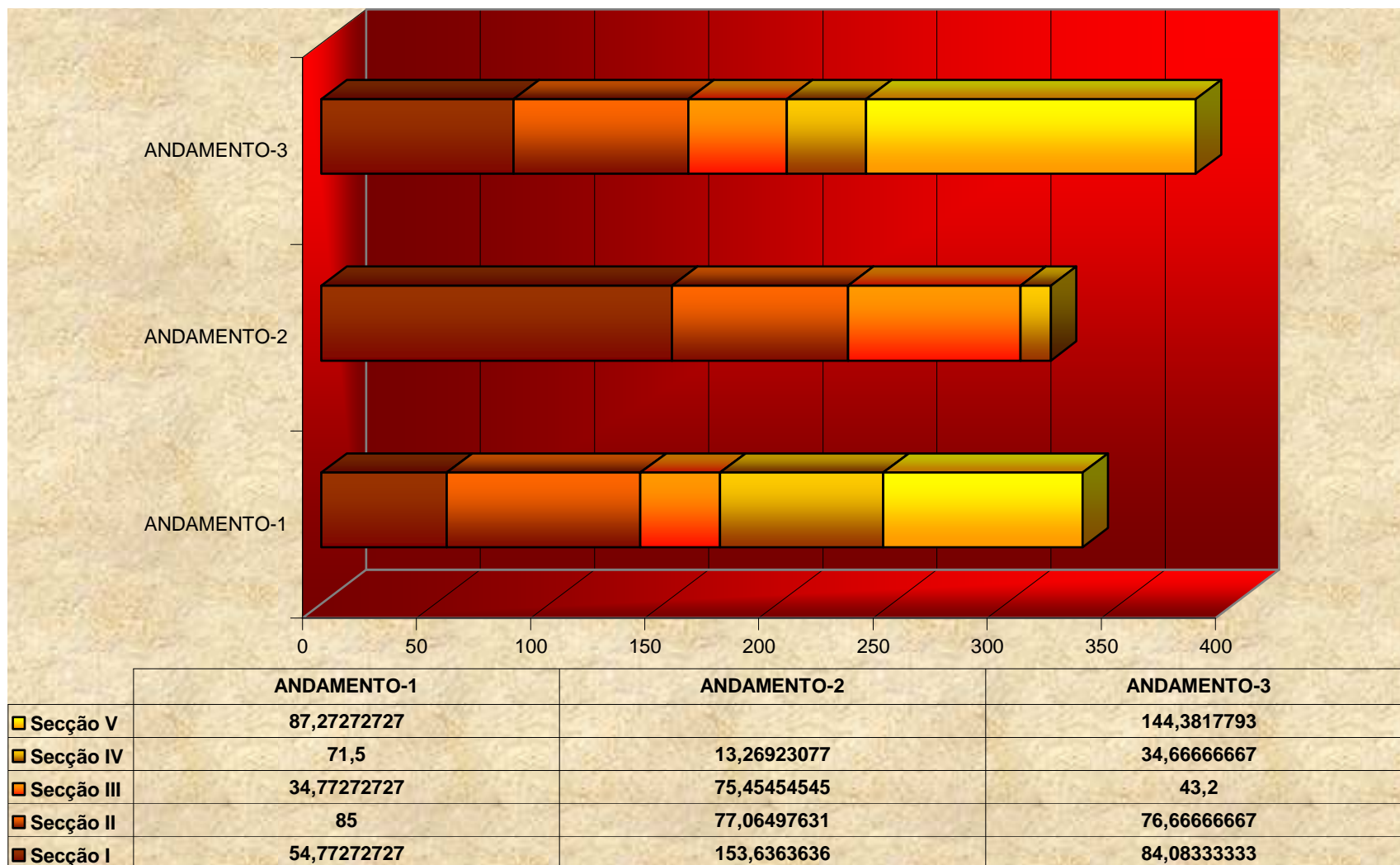
A					B					A				
I					II					III				
GT1					GT2					GT1				
A					A					C				
1					35					94				
1					10					101				
20					30					110				
40					50					129				
60					70									
80					90									

### 3º Andamento: *Allegro non tanto*

A										Coda					B										A										Coda																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
I																				II					III					IV					V																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
GT1																				GT2					GT3					GT2					GT1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
A					B					C,D					A		B		C		A		B		A		B		A		B		A					B					E					C,D					F					G																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
1					39					75					104		111		119		130		140		158		176		192		199		215					255					287					317					383					394																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				

# SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO





## INTRODUÇÃO

Soam três toques. O número de andamentos, *perfectio*. Abrem-se e fecham-se reposteiros para três representações: a primeira de teor essencialmente dramático, de elevado ‘teatralismo’, um *allegro giusto* pleno de contrastes; a segunda, uma projecção cinematográfica, como a história que se imagina, *andante*; a terceira, um convite a uma jocosa dança, num *allegro* mas *non tanto*. São os mesmos batimentos que iniciam e encerram esta ‘ópera’ para um só pianista.

A composição da segunda sonata para piano solo de Fernando Lopes-Graça foi iniciada aquando da sua estada em Paris. Terminada em 1939, ano do seu regresso a Portugal, foi depois sujeita a sucessivas revisões: em 1948, versão que foi registada na SACEM a 19 de Novembro de 1954, e em 1956, em Lisboa. Na catalogação feita pelo autor em 1994, com a assistência e colaboração de Romeu Pinto da Silva [*Uma homenagem...*, 1995: 88-101], encontra-se com o número de *opus* 26, enquanto que no catálogo elaborado sobre o espólio musical do autor existente no Museu da Música Portuguesa, Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais [CASCUDO, 1997: XIV/132], esta sonata é classificada como LG 124. O autógrafo, em papel sem marca, a tinta preta, da versão de 1948, carimbado pela SACEM (em 1954), com adições e cancelamentos, está arquivado neste museu (NI-316), bem como uma cópia autógrafa, a tinta preta, considerada a versão final (NI-315).

A *Sonata n.º 2* é, num sentido abrangente, a mais popular das seis sonatas para piano solo de Fernando Lopes-Graça. É dedicada a Macario Santiago Kastner, cravista, clavicordista e musicólogo de nacionalidade inglesa, nascido em Londres a 15 de Outubro de 1908, tendo residido e leccionado em Portugal desde 1934 até ao seu falecimento, em 1992. A homenagem é prestada a um dos maiores vultos intelectuais devotados à música de tecla ibérica, devendo-se-lhe investigações e obras da mais elevada importância para o conhecimento e divulgação da música portuguesa.

A *Sonata n.º 2* (primeira versão) foi estreada pelo próprio compositor no Ateneu Comercial do Porto em 24 de Março de 1943. Seguem-se inúmeras interpretações e gravações, sendo de especial referência as da pianista Maria da Graça Amado da Cunha e

da pianista Nella Maissa. Esta obra prestou-se, inclusivamente, a diversificados comentários, nomeadamente de Mário Cesariny (aluno de Lopes-Graça durante um período superior a dois anos). A popularidade desta sonata, para além da utilização de uma linguagem idiomáticamente pianística que atrai a sua execução, pode ser explicada pela variedade e beleza temática, pela simplicidade formal, pela clareza na textura, pela humanidade dos sentimentos que dela brotam espontaneamente.

O primeiro andamento, numa “curiosa e heterodoxa” forma sonata [SP, s.d.c, *Melodias rústicas portuguesas*], possui três grupos temáticos distintos. O primeiro repete-se ao longo do andamento, o que sugere a forma sonata-rondó (ressurgem no final da sonata os acordes que terminam este andamento: Lá»Ré); possui um carácter decisivo, com ritmo incisivo e de fácil coreografia. No segundo, *molto legato* e com um tema *cantabile* de cunho folclórico (sem deixar de lembrar o tema do segundo andamento, *poco adagio cantabile*, do Quarteto op.3 n.º 3, ‘*Kaiserquartett*’, de Joseph Haydn), aumenta-se o movimento das personagens que actuam em três patamares. Este grupo temático só retorna na Reexposição (c.250), com acrescido desenvolvimento. O terceiro (**GT3**), *meno mosso*, apresenta uma doce divagação, inspirada numa paisagem de tradição (poli)modal portuguesa.

O segundo andamento é em forma ternária simples (ABA), com as partes claramente definidas mas relacionadas. Na realidade, todo o material temático pertence à mesma raiz (I/**GT3**), pelo que se poderia considerar o material da parte central não suficientemente independente para ser classificado como grupo temático separado, sendo-o dada a contrastante natureza do seu carácter. Existe, neste filme imaginado, um notável equilíbrio tanto na macro como na micro estrutura. Cada frase melódica desenha um arco perfeito e insere-se dentro de uma sólida constituição interpretativa. A sucessão das diferentes cenas lembra uma invertida *Les adieux* de Beethoven: a aproximação da caravana (Secção I: **GT1**), os relatos na alegria da chegada (Secção II: **GT2**), a festa de despedida (Secção III: **GT1**), e a Coda (Secção IV: **GT2**), saudosa lembrança da passagem da caravana.

A bucólica evocação é quebrada pela entrada do tema principal do último andamento, alegre e vivo, de simpática simplicidade. Aparecem vários grupos de dança que nos encantam com seus coloridos e expressões. Tendo em conta a reincidência e dilatação do tema principal, quase desenhavam um rondó dentro de uma macro estrutura

## SONATA N.º 2

ternária (forma em arco): A(I)B(II)C(III)B(IV)A(V), que, proporcionalmente, se converte em ABA. O elenco que se sucede no palco dança, junta-se, separa-se, guerreia às gargalhadas, marcha marcialmente, morre, acorda, pisca o olho, discute, beija-se, dança e dança numa espiral cósmica.

No contexto composicional, abraça-se um sistema diatónico coberto de politonalismo e polimodalismo (base tonal: I – Ré; II – Sol; III – Ré). O ritmo pode também ser tratado linearmente, não só pela constância textural como pela fidelidade temática. As irregularidades e interrupções tão características de Lopes-Graça não são aqui muito frequentes. Distingue-se nesta sonata a clareza de exposição temática, e a frequente repetição dos temas com uma nitidez menos recorrente em obras posteriores, mas utilizando uma técnica já querida do compositor: mutação ou metamorfose. O modo como o faz na sua extensa obra atesta-nos uma extraordinária capacidade criativa

Fernando Lopes-Graça compôs, em plenos escombros da Segunda Guerra Mundial, uma obra que clama a alegria de viver, sem artifícios. Todos os temas parecem jorrar de solo português, mormente da diversificada riqueza da terra e de suas gentes. Num processo de incorporação do espírito tradicional ou folclórico do seu país, mais do que na utilização directa de matéria-prima já existente, no que se identifica com Béla Bartók, o compositor assume a criação de uma linguagem própria, complementando a inspiração com uma racionalidade deliberada.

A duração aproximada indicada pelo compositor para o primeiro andamento é de cinco minutos e trinta segundos e para a *Sonata n.º 2* na sua totalidade é de vinte minutos. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de cinco minutos e trinta segundos para o primeiro andamento, cerca de cinco minutos e vinte segundos para o segundo andamento e cerca de seis minutos e trinta segundos para o terceiro andamento, num total aproximado de dezassete minutos e trinta segundos (*vide* gráfico ‘S2-D’).

# SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 1º Andamento: *Allegro giusto*

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-3	(♩) 6	♩ 132	I	1	A1	Ré	Ré	<i>f</i>	<i>Allegro giusto</i> . Três acordes afirmativos e pequenos floreados marcam o começo desta sonata de espírito popular.
	4-12	18			1	A1'		Ré		<b>A1</b> com desenvolvimento conclusivo.
	13-17	10			2	A1		Ré	<i>p</i>	Novo tema, <i>molto legato e cantabile</i> , acompanhado por um harpejo na m.e. que salienta a voz de tenor (nota mais aguda) em semínimas acentuadas.
	18-22	10			2	A2		Ré		Tema de <b>A1</b> transposto à 8va superior, com ligeira ornamentação no fim.
	23-28	12			2	A3	Ré (Lá)	Ré	<i>mf</i>	Transposição à 8va superior do tema e modificações no acompanhamento de <b>A2</b> com terminação apontada para <b>B</b> .
	29-33	11			2	B1		Lá		Alterações melódicas e rítmicas, como resposta a <b>A</b> .
	34-39	13 ½			2	B2		Lá		Abertura na amplitude das vozes.
	40-47	16			2	B3		Lá	( <i>c</i> )	Baseada na repetição das primeiras células, serve de ligação a <b>A2</b> .
	48-50	6		ponte	1	A2	Sol	Sol	<i>f</i>	<b>GT1-A1</b> transposta para Sol, como ponte para a Secção II da Exposição ( <b>GT3</b> ).
	51-59	18			1	A2'		Sol		Semelhante a <b>A1'</b> , em Sol. A Secção I é separada da Secção II por barra dupla.
	60-61	4	♩ 120	II	3	A1	Láb / Mib / Sol	Si	<i>p</i>	<i>Meno mosso</i> . Frases em <i>legato</i> , curtas, com cinco níveis simultâneos diferentes: melodia no soprano, em <i>cantabile</i> , 4ps paralelas na voz média, tenor em semínimas acentuadas com base em Mib2 e pedal do baixo em Láb1.
	62-63	4			3	A1		Si		Repetição dos compassos 60-61.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	64-72	20			3	A1'	Láb / Mib-Réb / Sol-Mi	Si-Sol	(c)	Desenvolvimento de <b>A1</b> , transformando-se em ponte para <b>A2</b> .
	73-74	4			3	A2	Láb / Láb / Dó	Mi	<i>mf</i>	Quatro níveis de vozes são transpostos uma 4p superior em relação a <b>A1</b> (acordes nas vozes superiores de Sol3 para Dó4 e tenor de Mib2 para Láb2); o baixo mantém-se.
	75-76	4			3	A2		Mi		Repetição dos compassos 73-74.
	77-79	7			3	A2'		Mi		Na terminação da frase, as vozes agudas fazem um arco superior, em paralelismo, enquanto o tenor desce de Láb3 por graus conjuntos.
	80-84	11			3	A2''		Mi	(c)	Repetição da progressão em arco que conduz directamente a <b>A3</b> .
	85-86	4			3	A3	Sol# / Dó / Mi	Sol#	<i>f</i>	Clímax desta secção, <i>poco più deciso</i> . O baixo conserva-se enarmonicamente em Láb1, as outras vozes elevam-se a <u>+4</u> .
	87-88	4			3	A3		Sol#		Repetição dos compassos 85-86.
	89-90	6			3	A3'		Sol#	(d)	No final, a melodia, em Sol#4, desce, com acordes paralelos, para o Dó#4 de <b>B</b> .
	91-100	22			3	B	Láb / Mib / Lá	Dó#	<i>p mf</i> (d)	Episódio que, <i>un poco rubato</i> , serve como ponte modulatória para <b>A4</b> .
	101-102	4			3	A4	Dó / Sol / Si	Ré#	<i>p</i>	Volta-se ao tema, agora em Si4, <i>a tempo</i> , <i>un poco deciso</i> , acompanhado por um harpejo de Sol (sem mediante) em tercinas, com pedal no baixo em Dó3.
	103-104	4			3	A4		Ré#		Repetição dos compassos 101-102.
	105-109	11			3	A4'		Ré#		Extensão de <b>A4</b> feita com três repetições motivicas e condução para <b>A5</b> .
	110-111	4			3	A5	Dó / Fá / Láb	Dó		As vozes superiores estão a <u>+3</u> e o tenor a <u>-2</u> de <b>A4</b> , mantendo-se o baixo em Dó3.
	112-113	4			3	A5		Dó		Repetição dos compassos 110-111.
	114-118	11			3	A5'		Dó		Semelhante a <b>A4'</b> nas suas alterações.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Coda	119-126	16			3	C1	Dó / Fá..Dó	Lá..Mi	<i>p (c) f (c)</i>	Com esta nova frase, que utiliza a repetição das últimas células de <b>A4'</b> e de <b>A5'</b> , a <i>tempo ma rubato</i> , chega-se ao fim da Exposição. A voz intermédia (4ps) tem aqui proeminência, acompanhada por um harpejo que marca o baixo em Dó.
	127-136	26		ponte	3	D	Dó..Mib / Sib..Láb	Ré..Dó	<i>p (c)</i>	<i>Un poco agitato, nervoso</i> . O baixo, em escala de 1/2 tons com alguns desvios de 8va, é <i>marcato</i> . A voz superior resume-se a uma ascensão conducente a <b>GT1-A</b> , construída com base em acordes perfeitos na 2ª inversão, quebrados e muito articulados.
Desenvolvimento	137-139	6	♩ 132	III	1	A1	Ré	Ré	<i>f</i>	Retoma-se o tema inicial em <i>tempo I</i> .
	140-146	15			1	A1''		Ré	<i>[f] p (c)</i>	Alteração do tema, com insistência na célula <b>c</b> , e passagem em graus conjuntos (8vas em movimento paralelo) para <b>A2</b> .
	147-149	6			1	A2	Sol	Sol	<i>f</i>	Repetição dos compassos 48-50.
	150-156	15			1	A2''		Sol	<i>[f mp] (c)</i>	Semelhante a <b>A1''</b> , com maior intensidade.
	157-171	34 ½			1	B	Dó..Ré / Dó# (/Ré)	Dó..	<i>ff (d) p (c)</i>	Longo e fogoso encadeamento que conduz a <b>GT3</b> .
	172-173	4	♩ 120	IV	3	A6	Lá / Mi / Láb	Dó	<i>pp</i>	Reposição de <b>GT3</b> , <i>meno mosso</i> . Frase idêntica a <b>A1</b> mas com acordes nas vozes superiores em Láb, tenor em Mi e baixo em Lá1.
	174-175	4			3	A6		Dó		Repetição dos compassos 172-173.
	176-188	29			3	A6'	Lá / Mi-Ré / Láb-Fá	Dó- / Láb	<i>(c) f</i>	Desenvolvimento semelhante ao de <b>A1'</b> , em maior extensão e <i>poco incalzando</i> , terminando em acordes de <b>GT1</b> , <i>deciso</i> .
	189-190	4			3	A7	Lá / Lá / Réb	Fá	<i>p</i>	Semelhante a <b>A2</b> ; o baixo coincide com o tenor.
	191-192	4			3	A7		Fá		Repetição dos compassos 189-190.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	193-195	7			3	A7'		Fá		Tal como em <b>A2'</b> (e repetida em <b>A2''</b> ), há uma progressão dos acordes em arco superior.
	196-204	19			3	A7''		Fá	(c) f	A progressão expande-se por quatro patamares e volve-se depois aos acordes finais de <b>A6'</b> .
	205-206	4			3	A8	Réb / Fá	Lá	f	Variações nas vozes inferiores, <i>a tempo, non rubato</i> .
	207-208	5			3	A8'		Lá		Junção dos acordes de <b>GT1 (A1»A6 ou A7)</b> no acompanhamento e prolongamento da nota inicial para dois tempos.
	209-213	11			3	A8''		Lá	(d)	Alterações que recordam <b>A4'/A5'</b> .
	214-215	5			3	A9	Sib / Ré	Fá#	-f	Semelhante a <b>A8</b> , com menor intensidade.
	216-217	5			3	A9		Fá#	(d)	Repetição dos compassos 214-215.
	218-222	11			3	A9'		Fá#		Semelhante a <b>A8'</b> , com a continuação de uma diminuição de intensidade.
	223-233	21			3	C2	Lá / Si..Láb	Ré#.. Dó	p (c) mf	Soprano <i>cantabile</i> sobre contralto <i>non legato, un poco scherzando</i> . Carácter diferente de <b>C1</b> , com harpejos também descendentes. Tal como a partir do c.119, este parágrafo implica uma finalização que se transforma em ponte e que conduz à Reexposição.
	233-237	10		ponte	3	E	Lá / Láb	(Ré) Dó	p (c)	Começa no segundo tempo, depois de uma respiração, como uma prolongação de <b>C2</b> visando a Reexposição.
Reexposição	238-240	6	♩ 132	V	1	A1	Ré	Ré	f	Repetição dos compassos 1-3.
	241-249	18			1	A1'		Ré		Repetição dos compassos 4-12.
	250-254	10			2	A1'		Ré	p	O acompanhamento mantém-se mas os intervalos são melódicos (bicordes quebrados), resultando um carácter diferente de <b>A1</b> em todo este conjunto temático.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	255-259	10			2	A2'		Ré		8va acima de <b>A1'</b> .
	260-265	12			2	A3'		Ré	<i>mf</i>	8va acima de <b>A2'</b> , divergindo no final.
	266-270	11			2	B1'		Lá		Derivada de <b>B1</b> , continuando os bicordes quebrados.
	271-276	13			2	B2'		Lá		Derivada de <b>B2</b> .
	277-285	18			2	B3'		Lá	(c)	Derivada de <b>B3</b> .
	286-288	6			2	C	Dó	Sol	<i>p (d)</i>	Pequena ponte para a cadência final, <i>poco cedendo</i> .
	289-317	58			2	D	Sib..Ré / Dó..Mi	Dó..Mi	<i>pp (c)</i> <i>mf (c)</i>	Longa sequência em descida cromática, com as duas mãos paralelas em intervalo de 7m.
Coda	318-320	6			1	A1	Ré	Ré	<i>f</i>	Final que repõe <b>GT1</b> . Repetição dos compassos 1-3.
	321-329	18			1	A1'		Ré		Repetição dos compassos 4-12.
	330-332	6			1	A3		Ré		Acordes finais (Ré-Lá-Ré) seguidos de pausas de semínima.






# SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA






## – QUADRO DESCRITIVO –

### 2º Andamento: *Andante*



Compasso inicial = (7/8 ») 4/8

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	1	 7	 66-69	I	1	(A)	Sol	Sol	<i>p</i>	Introdução. O <i>andante</i> inicia-se com um ritmo processional, <i>secco</i> , <i>sempre molto uguale</i> .
	2-5	19			1	A1		Sol		A melodia apresenta-se <i>molto legato e cantabile ma sempre senza colorito</i> .
	6-9	19			1	A1'		Sol		Pequena alteração na parte final da frase.
	10-17	40			1	A1''		Sol		Grande desenvolvimento de <b>A1</b> , com movimento descendente e projecção da nota superior do acorde do acompanhamento.
	18-21	19			1	A2		Sol	<i>-f</i>	A melodia ascende uma 8va, agora em acordes, ornamentada no final. O par de semicolcheias da m.e. transforma-se num harpejo descendente, mantendo-se uma voz intermédia, pausada.
	22-25	19			1	A2'		Sol		Semelhante a <b>A1'</b> .
	26-34	46			1	A2''		Sol	<i>(d) p</i> <i>(d) pp</i>	Semelhante a <b>A1''</b> . A repetição de células no final de <b>A2''</b> serve de cadência do parágrafo e secção. Um <i>leggero</i> harpejo na m.d. faz a ponte para <b>GT2-A1</b> .
B	35-38	 8	104	II	2	A1	(Mib / ) Sib	Sib	<i>p</i>	<i>Più mosso</i> . A melodia principal do <b>GT-2</b> , <i>legato, cantabile con grazia</i> , é uma metamorfose da melodia do <b>GT-1</b> . O acompanhamento salta alegremente em síncope.
	39-42	8			2	A1'		Sib		Igual a <b>A1</b> , com repetição de Ré4 no c.40.
	43-48	11			2	A1''		Sib		Aparece como consequente de <b>A1</b> , com extensão da melodia, um tremolo na voz intermédia (Mi3-Fá3) e harpejos de duas 8vas na m.e..

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	49-53	12			2	A1'''		Sib		Como em A1', pequenos floreados sobre A1''.
	54-61	16 ½			2	B1		Fá	-p (c)	Suspensão na 8va de Fá3-Fá4, em tempo variável, com tremolo em Dó4-Ré4 e 8vas quebradas no baixo, em Si e Solb.
	62-64	6			2	B2		Fá	[sf/mp] (d) p (c) f (d)	Cadência de B, com tremolo de acordes e grande maleabilidade na pulsação (ritenuto » incalzando molto » ritardando assai).
	65-68	8			2	A2	Sib	Sib	mp	Cânone entre o soprano (Sib4), acompanhado por tercinas, e o contralto, (Fá3), em acordes. O baixo perfaz um longo harpejo em sincopa com as outras vozes.
	69-72	8			2	A2'		Sib		Tal como A1', A2' ornamenta A2 (c.70).
	73-78	11			2	A2''		Sib	[+mp]	Consequência de A2, similar a A1''.
	79-83	12			2	A2'''		Sib	mf (c)	Variação de A2''.
	84-88	10	[  +104]		2	A3	(Sib / ) Fá	Fá	p	A melodia desloca-se, <i>leggero</i> , para Fá5, adornada com um tremolo em tercinas de semicolcheias (Sib4-Dó5). A m.e., com pedal em Sib1, acompanha com acordes quebrados em <i>staccato</i> .
	89-93	10	[  ++104]		2	A4	(Láb / ) Dó	Dó	f	Num <i>allegro marcato</i> , o pedal muda para Láb1, enquanto o tenor faz um cânone com a melodia, relativa a A1'', em acordes.
	94-100	17	[  +++104]	ponte	2	C	Sol	Sol	ff (c)	Vivo, em <i>ff martellato</i> . Frase afirmativa cadencial, com uma metamorfose da melodia, repetida velozmente em modo menor, o que a aproxima e conduz claramente para GT1.
A	101-104	(  ) 19	 66-69	III	1	A3		Sol	ff	Majestosa reentrada do primeiro tema, em acordes harpejados nas duas mãos em movimento contrário, intercalados por pares de fusas que substituem as semicolcheias de GT1-A1.
	105-108	19			1	A3'		Sol		Semelhante à evolução de A1' ou A2'.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	109-118	45			1	A3''		Sol	(d)	Semelhante à evolução de <b>A1''</b> ou <b>A2''</b> , terminando numa sequência cadencial, com repetições dos acordes intermédios.
	119-122	 8	 104	IV	2	A5	(D6 / ) Sol	Sol	p	Coda, em <i>più mosso</i> . Melodia completa em Sol3, com acompanhamento semelhante a <b>GT2-A1</b> .
	123-127	10			2	A5'		Sol	pp (d)	<i>Meno</i> . A frase fica suspensa na penúltima nota, numa cadência em <i>ritardando</i> .
	128-129	5			2	D	Sol	Sol	f ff	Separado por barra dupla e relacionado com <b>C</b> pelo seu modo menor, um súbito <i>vivo</i> termina este andamento com um acorde em <i>fortissimo</i> .

# SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 3º Andamento: *Allegro non tanto*


Compasso inicial = 3/8

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-20	 59	 72	I	1	A1	Ré	(Lá) Ré	<i>mp (c)</i> <i>mf (d)</i>	<i>Allegro non tanto.</i> Frase de carácter alegre e popular, em Ré-Maior, dividida em três sub-frases repetidas, a conclusão e sequela cadencial. Acordes na m.e. acompanham-na nos segundos tempos.
	21-38	55			1	A2		(Lá) Ré	<i>p (c)</i> <i>mf (c)</i>	<b>A2</b> tem acrescidas semicolcheias entre as notas do tema. A entrada desta variação do tema principal está encurtada uma colcheia, com respiração, o que provoca um sentimento de antecipação. O acompanhamento está agora em ritmo binário. Termina com uma ponte colorida por multiplicações de duplas rítmicas espalhadas pelo teclado.
	39-58	59			1	B1	Sol / Si	(Fá#) Si	<i>p mp</i> <i>(d) p</i>	A base tonal desvia-se para Si-menor e o tema torna-se mais lírico, com o acompanhamento em harpejos.
	59-74	49			1	B2		(Fá#) Si	<i>mf (c)</i> <i>f</i>	Mais uma vez quebram-se os bicordes do tema, em semicolcheias, e, num <i>poco animando</i> , conduz-se a <b>GT1-C</b> . O acompanhamento retoma pares de notas com acordes.
	Coda	75-80	16		 +72 ]	1	C1	Ré	Lá	+f
	81-82	7	1	D1		Dó..	Ré		Passagem modulatória, num <i>animato, non troppo</i> , com as mãos perfazendo 8vas paralelas (Ré..Sol) em <i>staccato</i> , e salto em movimento contrário, ligado, quase simétrico.	

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	83-88	16			1	C2	Dó	Sol		Acordes de base Dó-Maior.
	89-91	10			1	D2	Fá..	Sol		Passagem para <b>C3</b> .
	92-97	16			1	C3	Lá	Lá		Acordes de base Lá-Maior.
	98-103	18			1	D3	Ré	Lá	<i>ff (c)</i>	Percurso que se encaminha de Lá para a primeira nota de <b>GT2</b> , Lá <sup>b</sup> , de modo um <i>poco precipitato</i> .
B	104-110	 14	 88-96	II	2	A1	Láb / Sol	Sol	<i>p</i>	Uma pronunciada respiração antecede a próxima secção, <i>allegretto capriccioso e con umore</i> , dividida por barra dupla, que possui um grupo temático bem distinto. <b>GT2-A1</b> dispõe grupos de acordes bem articulados e pequenos harpejos.
	111-118	18			2	B1	Láb / Sol	Dó		Subdivide-se também <b>GT2-B</b> em grupos de escalas (geralmente em <i>staccato</i> ) e grupos com notas repetidas ( <b>B1</b> »Ré <sup>4</sup> ), enquanto a m.e. procede a uma ascensão de pares de colcheias em escala cromática.
	119-129	21			2	C		Si	<i>mf (c)</i> <i>ff</i>	Ponte para o próximo parágrafo, com repetições de células nas diferentes vozes.
	130-139	22			2	A1'		Sol	<i>mp</i>	Alterações na articulação, notas e extensão.
	140-157	40			2	B1'		Dó	<i>(c)</i> <i>+mp</i> <i>(c)</i>	Modificações a <b>B1</b> , com pólos de notas repetidas em Fá#4 e Dó#5.
	158-167	20	 100	III	3	A1	Mib	Mib	<i>f mp</i> <i>(c)</i>	Tema de marcha em <i>tempo giusto, molto marcato</i> , sobre Mib3, acompanhado de acordes harpejados, <i>staccatissimo</i> .
	168-175	16			3	A2		Mib	<i>f (c)</i>	Utilização de 8vas no tema, um pouco alterado, agora em Mib4.
	176-191	36			3	B		Mib	<i>/+f -f/</i> <i>(c) ff</i>	Prolongada cadência baseada em repetições de células de <b>A</b> .
	192-198	14	 63	IV	2	A2	Mib / Ré	Ré	<i>pp</i>	O humor retorna com uma sub-reptícia entrada de <b>GT2</b> , <i>molto ritenuto</i> .

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	199-214	32	[  +63 ..]		2	B2		Sol	[pp] (c) mp (c) mf (c) f (d)	O tema recupera o andamento primitivo, <i>animando poco a poco</i> e crescendo de intensidade, desenvolve-se para um <i>più mosso, con umore</i> e arrebatado. Dilui-se no último compasso, <i>precipitando</i> , para dar lugar a <b>GT1</b> .
A	215-234	 60	 72	V	1	A3	Ré	(..) Ré	p	Num tom <i>leggero</i> , retoma-se o tema principal na tonalidade de Ré-Maior.
	235-254	61			1	A4		(Lá) Ré	f (c) ff (d)	A última entrada em modo Maior, a mais semelhante a <b>A1</b> , é feita com grande afirmação, <i>molto energico</i> . Retomam-se os acordes na m.e., em cada 2º tempo, até terminar, com uma ponte para <b>B</b> .
	255-274	59			1	B3	Mi / Sol#	(Ré#) Sol#	p (c)	A resposta, em Sol#-menor, é <i>molto staccato, leggero</i> , com trilos nos finais das sub-frases.
	275-286	37			1	B4		(Ré#) Sol#	f -f (c)	Relacionada com a anterior, <i>pochissimo più animato</i> e <i>un poco rubato</i> nos subtis arabescos finais.
	287-295	31			1	E1	Mi / Lá#	Dó#	p (c)	Na sequência de <b>B4</b> , e após uma súbita respiração, aparecem pequenas sub-frases em <i>leggero, scherzando</i> .
	296-304	31			1	E2	Sol / Dó#	Mi	+p (c)	Transposição a <u>+3</u> , <i>poco più sonoro</i> .
	305-316	38			1	E3	Sib / Mi	Sol	mf p (c)	Transpõe o módulo melódico a <u>+3</u> e repete-o, sem pausa, na mesma 8va, com variações. Depois de ligeira respiração, prossegue em <i>crescendo</i> na direcção de <b>C4</b> .
	Coda	317-322			16	[  +72 ]		1	C4	Fá#
323-324		7	1	D1	Dó..			Ré	ff	Semelhante aos cc.80-81, num <i>animato, non troppo</i> , mas em ff. A barra dupla serve aqui para a mudança de armação de clave, retomando Ré-Maior.
325-330		16	1	C2	Dó			Sol		Continuação de <b>D1</b> , igual aos cc.83-88.
331-333		10	1	D2	Fá..			Sol		Continuação de <b>C2</b> , igual aos cc.89-91.

**SONATA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	334-340	20			1	C3'	Lá	Lá		Continuação de <b>D2</b> , idêntica aos cc.92-97, com o acréscimo de cinco pausas de colcheia.
	341-382	111 ½	[ ♩. -72 .. +72 ]		1	D4	Ré..	Lá	<i>pp (c)</i> <i>f (c) ff</i> <i>(c)</i>	Longa frase com começo semelhante a <b>D3</b> , natural continuação de <b>C3</b> . Inicia-se com um <i>ritenere</i> , continua com <i>avvivando e crescendo</i> , atinge um <i>animato, con agitazione e sempre forte, rovinoso e sobressai un poco martellato</i> . O meio ponto de duração (CT: 111 ½) é resultado do acréscimo de uma pausa de semicolcheia no c.381 (7/16).
	383-393	33			1	F	Láb..	Láb	<i>p (c)</i>	Há reversão na intensidade, com um <i>subito piano</i> , e logo se inicia uma escala cromática parcial para culminar, num grande <i>crescendo</i> , nos acordes do 1º andamento.
	394-395	6 (6 - 1 (c.1) =5)	♩. 72		1	G	Ré	Lá-Ré	<i>ff</i>	Termina com os acordes no eixo tonal principal desta sonata, Lá-Ré » dominante-tónica, <i>a tempo</i> .

## DESCRIÇÃO ANALÍTICA

### I

O acorde de duas oitavas com os intervalos agregados de 2m (+1 de Ré1) na m.e. e de 7M (-1 de Ré5) na m.d., numa posição simétrica, é o grande pináculo estrutural da segunda sonata composta por Fernando Lopes-Graça [S2/I/1-3]. As três repetições deste acorde, com que começa e acaba, não esquecem a quem os ouve. As semínimas secamente acentuadas (**a**) querem-se em *forte (non troppo)*; são as pancadas da entrada e términos de uma peça encenada num teatro montado em expressão de pura liberdade. A continuação faz-se com um ligeiro *diminuendo* no grupeto do c.2 à volta de Dó-natural (**b**), logo retomando, no segmento de graus conjuntos ascendentes (**c**), o impulso para a frase seguinte, variante da primeira.

A pequena frase inicial, **A1**, serve como exemplo de um dispositivo composicional comum em Lopes-Graça. Ao eliminarmos os elementos agregados dos três acordes e sequente melodia (a repetição de oitavas numa pressuposta tónica ou primeiro grau modal, Ré, ornamentadas por um grupeto, Dó-Ré-Dó-Si, seguido de graus conjuntos que nos levam de volta a Ré, Lá-Si-Dó[-Ré]), obtemos uma frase de espontânea simplicidade popular [S2/I/1-3/b]. O compositor opta então por: a) agregar, simetricamente, às oitavas 2ms, Dó# na m.d. e Mib na m.e.; b) colocar uma pausa de colcheia antes da melodia em tercina de semicolcheias, conferindo-lhe maior impulso; c) substituir o Dó-natural (que se crê competir mais naturalmente com a melodia do que o Dó# que pertence à tonalidade (armação de clave) de Ré-Maior) por Dó# na voz grave (m.e.); d) retirar a nota conclusiva da voz grave, Si1, colocando uma pausa de colcheia no tempo forte do compasso, dando assim enfoque ao segmento final; e) retomar o curso normal da frase no segmento final.

Se atentarmos à articulação e dinâmica, observamos claramente a intenção interpretativa do autor. Os primeiros dois acordes deverão ser breves e incisivos, sendo o terceiro também breve mas mais apoiado. Segue-se uma pausa de colcheia que impulsiona e



promove uma aceleração do grupeto, em tercina de semicolcheias ligadas, e que termina em *diminuendo* para o Si4 solto (ligadura com ponto de *staccato*) mas não abrupto, o que equivale a uma ligeira respiração antes do segmento final da frase, o qual nos conduz, em *legato*, ao retorno dos acordes incisivos num pressuposto *crescendo*.

A frase seguinte, **A1'**, reitera a primeira, dando-lhe uma continuidade conclusiva e não chegando a ser propriamente uma conseqüente desta. Depois de **b**, o segmento **c** é repetido três vezes, de cada vez com um acorde de **a** como resolução, seguindo-se o segmento **a** completo em Ré e Lá, sendo acrescida uma pausa de semínima em cada citação. Chama-se a atenção para a articulação do último dos três acordes, aqui mantendo o acento breve dos anteriores, diferente da observada nos cc.2 e 5. Segue-se uma pequena respiração indicada pelo autor que, adicionada à pausa de semínima, contribui para a separação entre os dois grupos temáticos.

Inicia-se no c.13 um grupo temático bem dissemelhante, *molto legato e cantabile*. Em todo este **GT2** há uma clara distinção entre a mão esquerda e a mão direita [S2/I/13-17]. A melodia, que lembra o tema do segundo andamento, *poco adagio cantabile*, do Quarteto op. 3 n.º3, '*Kaiserquartett*', de Joseph Haydn, apresenta-se inteiramente na m.d., em 4ps (5) paralelas. O intérprete poderá escolher entre salientar a voz superior ou igualar a intensidade das 4ps [S2/I/13-17/b].

O uso do pedal de sustém justifica-se na obediência ao lirismo, muito ligado, do contorno melódico. A sua utilização é ainda mais justificada em alguns compassos, onde, como dificuldade técnica, as notas de uma mão são tocadas imediatamente a seguir pela outra. Temos, como exemplos, o Dó#3 do tema no primeiro tempo do c.15 a ser usado no tenor no segundo tempo, tocado pela m.e., ou a nota inferior da melodia coincidir com a nota imediatamente anterior da m.e., como no c.17, tendo o primeiro Dó#3 a indicação especial para ser ligado à nota seguinte, Ré3, com *diminuendo*. Este par de notas, como é natural, requer uma ligeira rotação lateral do pulso, diferente da rotação vertical de Si2/Mi3 para Sol#2/Dó#3. A alteração de Sol-natural para Sol# revela o cuidado de Lopes-Graça na

manutenção do paralelismo das quartas perfeitas em detrimento de uma base hierárquica tonal ou modal, uma característica de modernismo clássico muito presente nas suas obras.

Podemos dividir o acompanhamento em três níveis: o baixo, que varia entre Ré1 e Dó#1, o arpejo desde o baixo, a sua oitava (+12), a extensão à 7M (+11) ou 9m (+13) e retoma no registo  $\boxed{2}$ . A nota mais aguda do arpejo, ‘tenor’, forma uma como que contra melodia, ligeiramente alterada em **GT2-B**. Há, portanto, uma cumplicidade entre os dois extremos do arpejo na m.e. (baixo e tenor), jogados em alternância e só interrompidos no compasso final.

A frase seguinte, **A2**, diverge de **GT2-A1** apenas na subida de uma oitava do desenho melódico, bem como no acorde inicial (c. 18), agora acrescido de uma 5p (-7) abaixo do bicerde (-12 da nota mais aguda). O conflito do último compasso da frase (c.22) desaparece em **A2** pelo distanciamento agora existente entre as mãos. A terceira repetição de **GT2-A1**, em *mezzo-forte* e com uma maior extensão do âmbito, dirige-se para **B**, proporcionando uma amplificação do desenho das 4ps a partir, por exemplo, das notas pares do final da frase (c. 27). Contrariamente à 3m (Mi-Dó#) nos finais de **A1** e **A2**, aqui desce-se em graus conjuntos (Mi.Ré.Dó#.Si) para a nota inicial de **B** (Lá na função de dominante), não esquecendo a 4p no c.28 com alteração de Sol para Sol#. Um sinal de mudança já tinha sido pressentido no acompanhamento (m.e.) através da alteração das notas, no c.26, não prosseguindo a lógica Ré-Dó#-Ré-Dó# mas alterando-a para Mib-Ré. Neste compasso há também uma ligação total no tenor (Ré3-Dó#3), com ligeiro *diminuendo*, voltando a Ré3 em semínima acentuada. Também notória é a súbita interrupção do baixo no c.29, com o que, ao quebrar a regularidade, se destaca o desenho melódico.

A análise de **GT2** pode ser feita de diferentes modos, dependendo da ligação que se faça entre as frases e seus motivos. Basicamente divide-se em duas secções constitutivas, uma com o tema completo, **A**, repetido três vezes à distância de uma oitava superior (+12), e outra que se refere ao tema, modificado, mas que o atinge a partir da dominante. Esta característica demarca uma secção a que podemos chamar de **B**. Também possível seria

considerar toda a secção do c.29 ao c.47 como uma extrapolação de **A3**. Optando por um grupo frásico independente, **B**, poder-se-ia subdividir cada frase no fragmento da dominante, hipoteticamente **B1** (cc.29-30), e no fragmento correspondente ao tema transformado, **B2** (cc.31-33). Seguir-se-iam então a repetição de **B1** com alteração do acompanhamento (do baixo Dó#-Ré para Ré-Dó#), **B1'** (cc.34-35), e uma maior transformação do tema, **B3** (cc.36-39). O segmento **B1** repete-se nos cc.40-41 dando lugar aos últimos segmentos, **B4** (cc.42-47), que se refere a **B1** e a **B2**. Observando a progressão destes fragmentos, apercebemo-nos de uma continuidade frásica com um sentido cíclico, optando pela sistematização de frases completas. Temos assim **B1** do c.29 ao 33 (onze tempos), **B2** do c.34 ao 39 (treze tempos e meio<sup>1</sup>) e **B3** do c.40 ao 47 (dezasseis tempos).

Destaca-se mais uma vez a irregularidade do compasso de 7/8 (c.38), devido ao ritmo 3+2+2, atingido com o prolongamento do quarto bicorde e a repetição, em relação a **B1**, dos terceiro e segundo bicordes da escala descendente, o que logo se desfaz no compasso seguinte, num *diminuendo* para **B3**. Por outro lado, o acompanhamento desce a Dó1-natural e suspende-se em Dó3 e Dó2, logo progredindo o tenor para Dó#3 e Ré3. Para além do já referido, em **B1** aponta-se uma articulação curiosa na repetição das 4ps (5) em Lá e Ré5, o que os minora. O acompanhamento prossegue os arpejos anteriores com uma pequena alteração no c.33, lembrando os cc.26-27, em que nos remete para Mib no baixo, quedando-se em Ré no tenor. Em **B2** a repetição das 4ps de Ré5 desaparecem para darem lugar a uma movimentada ascensão no Sol5 (células **b**), com *crescendo* e *poco rinforzando* (c.38). A última frase desta secção é muito regular, consistindo apenas na repetição das células **a** e **b** em Lá4 e **a** em Ré5, num *crescendo* para o regresso de **GT1**, finalizando num *poco cedendo*. Há uma repetição fidedigna de **GT1-A1** do c.48 ao c.59 mas transposta uma 4p acima (+5) para Sol. É com a incursão a **GT1-A**, completando **GT1-A2** e **GT2'**, que termina a primeira Secção deste andamento, em *forte*.

A segunda Secção utiliza um grupo temático diferente, **GT3**, mas que está ligado a **GT2** não só pelo tipo de acompanhamento, em arpejo, com o baixo e o tenor em destaque, como

---

<sup>1</sup> Tempo incompleto devido ao compasso irregular de 7/8.

no recurso às quartas perfeitas (5) nas vozes inferiores da m.d.. No entanto, nem as melodias dos diferentes estratos horizontais, nem o carácter geral desta secção, *meno mosso*, são semelhantes a **GT2**. É necessário um trabalho de dissecação dos diferentes componentes de cada frase de **GT3** para se compreender melhor o resultado sonoro obtido precisamente pela conjugação desses componentes [S2/I/60-61/b]. Começando na m.e., temos o baixo em uníssonos ligados, em semibreves acentuadas, e, num grau hierárquico ligeiramente inferior, o tenor, em semínimas acentuadas que perfazem uma linha melódica que “escolta” o tema. Entre estas duas vozes encontra-se uma intermédia que se prolonga como um pedal. Na m.d. destaca-se a melodia principal, cuidadosamente assinalada com *cantabile* pelo autor, acompanhada por outra linha melódica em bicordes das já referidas 4ps, perfazendo com o soprano acordes na segunda inversão. cremos que a palavra *legato* se aplica a toda esta secção e não, como aparenta, apenas ao tenor, justificando-se pelo próprio carácter de **GT3**.

**GT3** inicia-se em *piano*, contrastando com o **GT1** imediatamente anterior. O baixo Lábl mantém-se desde o c.60 até ao c.100, dá lugar a Dó3 no c.101, oscila entre Dó2 e Dó3 a partir do c.119 e transforma-se numa escala alternada cromática desde o c.127 até ao c.136. Optou-se pela divisão das frases segundo a linha melódica principal, no soprano. A primeira frase, **A1**, preenche dois compassos (cc.60-61) e polariza-se entre o acorde de Sol (modal » mixolídio) na m.d. e o bicorde quebrado de Mib (dominante de Láb) na m.e., pertencente a Láb-Maior, apesar da ausência do Lábl, como baixo, nos dois primeiros compassos. São cores híbridas devido à grande diferença polifónica e tonal, com politonalidade ou polimodalidade em evidência<sup>2</sup>. Esta frase repete-se nos cc.62-63 mas agora com o baixo Lábl e sem repercussão da primeira nota (Si3) devido à ligadura de prolongação vinda da nota final da frase anterior [A1 // A1-B1 ou A1’, com sub-frases de cadência ou ponte... ? // Lembrar decrescendo nos pares do contralto].

---

<sup>2</sup> Observe-se que as frases em análise, apesar de possuírem uma armação de clave de Ré-Maior, não utilizam de um modo consistente o Fá# e o Dó#; na realidade, poder-se-ia ocultar a armação de clave, ficando as bases tonais ou modais mais esclarecidas.

Segue-se um grande desenvolvimento de **A1** que cria várias sub-frases que servem um propósito cadencial e de ponte para **A2**. Há também a hipótese de considerar os dois primeiros compassos como uma terceira repetição de **A1**, seguindo-se-lhe sub-frases **B**. No entanto, estas não possuem uma identidade autónoma, reaparecendo com inúmeras variações resultantes das frases donde partem e para onde seguem. Obedecemos ao resultado obtido em atentas audições, e parece-nos correcto considerar **A1'** como uma frase consequente ou resposta das duas antecedentes (a segunda como reiteração da primeira). A melodia desce por graus conjuntos de Si3 para Sol3, elevando-se no c.72 até à primeira nota de **A2**, Mi4. A pureza das 4ps do contralto obriga à alteração de Si-natural para Sib no c.72, e mais tarde em todos os que possuem Fá na nota inferior; de resto, mantém-se todo este conjunto da m.d. nas teclas brancas<sup>3</sup>, fixando-se sub-repticiamente no modo mixolídio. A m.e. é mais clara na permanência em Láb-Maior (Mib-Réb-Dó-Sib) apesar da sua descida no tenor para uma 2M abaixo (Réb). O Láb conserva-se ainda em **A2** depois de uma ligeira cadência, Réb-Dó-Sib-Láb. No último compasso de **A1'**, um *crescendo* acompanha o movimento ascendente dos acordes paralelos da m.d. que conduzem à frase seguinte.

Em **A2** a melodia centra-se em Mi4 sobre o acorde de Dó-Maior, mantendo-se as 4ps inferiores em acordes Maiores. O acompanhamento faz-se em Láb, que, como espelho ou reflexo de **A1**, apresenta Solb para perfazer os mesmos intervalos descendentes no tenor (cc.78-79 e 81-84). Ouve-se assim Láb como sub-dominante de Mib, o que nos faz reconsiderar o Mib de **A1** como possível tónica. **A2** difere ligeiramente de **A1** por ser *mezzo-forte*, pela maior acentuação do tenor ('>' em vez de '-'), e por não ocultar o baixo no c.73, variando consideravelmente no seu desenvolvimento mas sem deixar de se repetir **A2** nos cc.75-76.

Contrariamente a **A1'**, **A2'** não desce, mas faz um arco superior na sua linha melódica, num ligeiro *crescendo* e *diminuendo*. Segue-se-lhe a mesma frase com a repetição desse arco melódico em acordes na segunda inversão, em que o tenor na m.e. também repete a

---

<sup>3</sup> Acordes menores só aparecem a partir do c.66.

sua cadência em graus conjuntos inferiores (*vide* atrás). Chamamos a atenção para a presença do baixo em ambas as frases antecedentes **A2**, bem como para a diferença na divisão de compassos entre **A1'** e **A2'** ou **A2''**. Comparem-se os cc.64-66 aos cc.77-79, por exemplo. Ao longo dos cc.81-84 requer-se um *crescendo* em dinâmica e tensão que culmina em **A3**.

A terceira frase de **GT3-A** deverá ser tocada de um modo mais extrovertido do que nas anteriores: *forte*, de textura cheia (repare-se na extensão de Sol#1 (anterior Láb1) a Sol#4, com notas intermédias), brilhante e *Poco più deciso*. A melodia centra-se agora em Sol#4, quatro oitavas acima do baixo e sobre o acorde de Mi-Maior, o que a valoriza (harmónicos). As vozes superiores do acompanhamento estão em Dó-Maior em **A3** (cc.85-86), na repetição de **A3** (cc.87-88) e em **A3'** (cc.89-90), onde não respeita a ordem interválica das escalas descendentes anteriores (-1.-2 em vez de -2.-1.-2), sendo também encurtada três notas, Dó.Si.Lá. **A3'** serve, contrariamente ao desenvolvimento de **A1'** ou **A2'**, como simples passagem para **B**, com uma descida, não regular, em *decrescendo*, de acordes na segunda inversão pertencentes a Lá-Maior, em compasso ternário.

É esta, aparentemente, a tonalidade da nova frase **B**, diferente de **A** sobretudo na melodia superior e no contralto. Para além do baixo, ainda em Láb1, o acompanhamento já não possui o tenor em evidência, limitando-se ao acorde quebrado de Mib/Sib/Mib nos cc.91-92 e na oitava quebrada de Mib2/Mib3, sem alteração desde o c.94 ao c.98, com a ocorrência de um episódio em que duplica a melodia e acrescenta o bicorde Mib2/Láb2 no c.93. Mais uma vez, o autor utiliza pequenos baixos relevos nas frases, como o inusitado desaparecimento do baixo no c.94.

Uma atenção especial deve ser dada à parte do contralto: as 4ps paralelas repetem um padrão que acompanha o soprano em três compassos (cc.91-93), e encetam no c.94 uma escala quebrada descendente de Ré3/Sol3 (c.94) a Fáb2(Mi2)/Sibb2(Lá2) (c.99):

\* -2.+2.-2.-1.-1.+1.-1.-1.-1.+1.-1.-1.-1.+1.-1.-1.+1.-1 \*

Ao pianista exige-se um total controlo das duas mãos, demarcando bem os diferentes patamares, sendo o do contralto tocado ou por uma mão só (direita e esquerda) ou dividido entre as duas. Há também a anotar a simultaneidade que existe com o tenor nos cc.93 e 95 e o Mib do tenor, tocado pela m.d. nos cc.97 e 98 [S2/I/97].

Em **B** o contorno melódico [S2/I/91-93/b] começa por ondular à volta de Dó#4, primeiro com semicolcheias e depois com tercinas de colcheias, num *poco cedendo* com dinâmica em arco (*crescendo* e *diminuendo*), duplicado pelo tenor à oitava inferior (c.93). Depois de uma breve respiração, a melodia apresenta-se *più in tempo* com duas sequências de semicolcheias oriundas dos motivos anteriores (capacidade transformadora do autor) que aumentam de intensidade e terminam em Réb3 no c.99, *mezzo-forte*, onde iniciam uma escala irregular:

\* (-2.)+2.+2.+1.+2.+2.+2.+2.+2.+2.+1.+2.+2.+2.+2 \*

desde Dób3 a Dó#5 (c.100), num aliviar de tensão em *diminuendo* e *poco cedendo* para **A4**.

O autor retoma o andamento inicial desta Secção II, *a tempo* e *un poco deciso*, apesar de se visualizar um outro cenário para o tema principal [S2/I/101-102]. A frase **GT3-A4** (cc.101-102) retoma as vozes superiores de **A1**, novamente em *piano*, centralizando-se em Ré#5 no acorde de Si, uma nota aguda e por isso de contraste mais ameno. A grande diferença reside no acompanhamento, um arpejo sem terceira (Sol3-Ré4-Sol4) em tercinas de colcheias, só aparecendo o baixo na repetição de **A4**, no c.103. Sugere-se como opção interpretativa a criação de uma atmosfera de cores mais suaves, podendo-se recorrer ao uso do pedal *una corda* ou *surdina*<sup>4</sup>, a um destaque do soprano mas dentro de *piano*, a um *pianissimo* no contralto e a uma articulação delicada (“*jeu perlé*”) na m.e.. Há também a escolha de maior ligação com o pedal de sustém levantado apenas a metade (nota: ½ pedal

---

<sup>4</sup> Pedal extremo esquerdo nos pianos de cauda ou verticais.

ou  $\frac{1}{4}$ , conforme pianos e sala<sup>5</sup>), devido à tessitura mais aguda utilizada, facilitando, por seu turno, o prolongamento do baixo nos cc.103-104 e sobretudo nos cc.105-109.

Depois da repetição de **A4** (cc.103-104), **A4'** diverge desta apenas pela repetição do tema três vezes, em *crescendo* (tenso), só chegando ao acorde do apoio (Si) no c.108, mas com continuidade para o acorde de Lá-Maior com pequeno ornamento final e pelo acompanhamento irregular (notar o Dó no c.109), servindo como passagem, em *diminuendo*, para a frase seguinte.

Em **A5-A5-A5'** há uma grande semelhança com **A4-A4-A4'**, temática ou estruturalmente. Do c.110 ao 118, o tema é centralizado em Láb-Maior e o acompanhamento em Fá, mantendo o baixo Dó3. Sendo a tonalidade tom e meio e um tom abaixo de **A4**, o intérprete pode optar por um ténue escurecimento das cores sonoras. Poderá porventura guardar a utilização do pedal de surdina apenas para este trecho, ou optar pelo inverso. Os dois parágrafos diferem concretamente num pequeno pormenor: enquanto no c.109 o arpejo desce de Sol3 para Sol2 (funcionando como um VI-I para o compasso seguinte), no c.118 desce de Fá3 para Dó3 (na antecipação da insistência posterior em Dó) e deverá aqui também fazer-se um *poco cedendo e diminuendo* para o início da Coda da Exposição.

É com um *a tempo, ma rubato* que se inicia a primeira das duas frases cadenciais da Exposição [S2/I/119-120], a qual utiliza as últimas células tanto de **A4'** como de **A5'**. Em **C1** a m.e. toca, em oitavas alternadas de Dó2 e Dó3, um arpejo de Dó.Réb.Dó do c.119 ao c.124 com um desenho que mantém o apoio do baixo e restantes notas com leveza, modificando-se nos cc.125 a 126 para um arpejo em arco superior até Réb (sem sustentação do Dó em semínima). Esta longa frase subdivide-se em pequenos segmentos que diminuem de duração proporcionalmente ao *crescendo* de intensidade e tensão que a caracterizam. O primeiro segmento é melodicamente uma repetição dos dois últimos compassos de **A4** ou **A5**, com a descida de uma 2M (-2) seguida de um pequeno ornamento tipo apogiatura. Acompanha a melodia um fraseio de bicordes na parte

---

<sup>5</sup> Nota:  $\frac{1}{2}$  pedal ou  $\frac{1}{4}$  de pedal, conforme o tipo de piano e a sala do concerto.

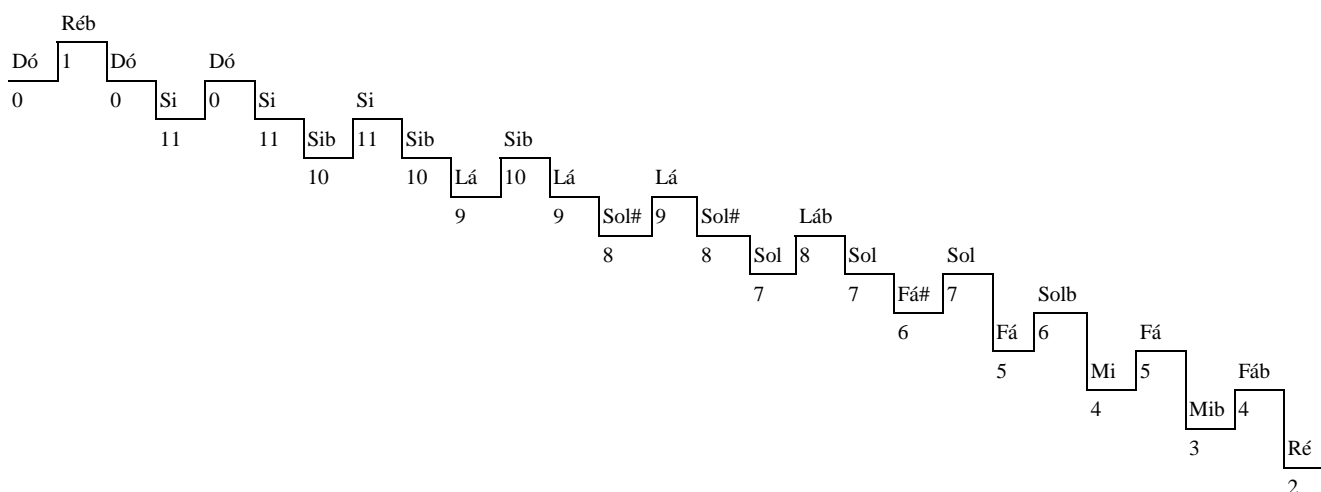


intermédia, reportando-se a **GT3-A**. As proximidade e cruzamento que ocorrem nas duas mãos não torna fácil a execução desta frase, nomeadamente quando a m.e. se desloca para o registo 3. O caso mais entrançado dá-se no c.124, em que o Dó4 é tocado quase simultaneamente pelas duas mãos.

Tal como nas frases imediatamente anteriores<sup>6</sup>, é aconselhável a utilização do pedal, não só pela sonoridade do acompanhamento, como pela exigência de uma ligação em cada sub-frase. A progressão dos acordes da m.d. é aqui de:

(Si.Lá).Láb.Solb.Mi.Ré.Dó.Sib.Láb.Solb [(-2.-1).-2.-2.-2.-2.-2.-2.-2]. A duração de uma sub-frase completa é de quatro tempos; a partir do c.123 a melodia (e bicordes acompanhantes) reduz-se a dois tempos, citando apenas a parte final, e nos cc.125-126 toca-se apenas a célula ornamentada. A dinâmica ascende de *piano* a *forte* no c.125, seguindo-se um *crescendo* quebrado subitamente com o início de **GT3-D** [S2/I/127-128].

Esta segunda e última frase cadencial, que funciona também como ponte para a Secção III, reduz-se a um encadeamento de duas escalas em movimento contrário. Como se poderá facilmente observar no esquema abaixo, a sequência é de +1.-1.-1 desde o c.127 ao c.132, modificando-se para +1.-2 do c.133 ao c.136:



<sup>6</sup> A articulação na m.e. não é específica, mas é viável a continuidade da ligadura com pontos, como em **A4** e **A5**.

Na m.d. o desenho melódico principal, em colcheias acentuadas (“>”), é acompanhado de acordes perfeitos Maiores em segunda inversão, quebrados e descendentes, paralelos, em colcheias que deverão ser bem articuladas<sup>7</sup>, com uma certa subtileza. Apesar da utilização do mesmo símbolo de articulação na m.e., há que fazer as semínimas mais destacadas<sup>8</sup>, fazendo um contraponto em movimento contrário com a voz superior na m.d.. Na mesma fórmula de **C**, **D** começa em *piano* e cresce em dinâmica e tensão *un poco agitato*, *nervoso*, que se exige do intérprete, culminando na reentrada dos acordes de **GT1-A**.

Dá-se o início do Desenvolvimento com a aparição de **GT1-A1**, em *forte* mas *non troppo*. Cedo se apercebe de que não é uma reposição completa da Exposição, pois a frase **A1**” (c.140) adquire feições bem particulares nos cc.145-146, em que a m.d. repete as células **c** e **a** em tercinas, num súbito *piano* após uma breve respiração, com um *poco ritenuto* logo seguido de *incalzando* [S2/I/145-146]. No terceiro e último tempo do c.146, um compasso ternário intercalado em binários, a m.d. transforma-se em oitavas paralelas de Ré-Mi-Fá, que nos levam, em *crescendo*, para o *forte* de **A2**, em Sol<sup>9</sup>, no que é acompanhada pela m.e. com a 2m agregada em vez da 7M ( $\pm 1$  acima de Ré3). A m.e. repete também **A1**’ até ao c.145, a partir do qual se limita a assinalar os acordes da tónica, duplicando as oitavas da m.d., deslocando-se do registo 1 para o registo 2 no c.146.

Segue-se, com **A2** e **A2**”, uma réplica do parágrafo anterior, transposto para Sol. O autor não indica a dinâmica que se seguia à pequena respiração no c.155; o *crescendo* que se segue é de maior intensidade que o do c.146, pois desemboca no *fortissimo* em vez de no *forte*. Ao intérprete caberá dosear o contraste que deverá existir no c.155 e o sequente *crescendo*, não sendo para nós alheio partir do *poco ritenuto* em *mezzo-piano* e crescer com impetuosidade no *incalzando*.

---

<sup>7</sup> Indicação do autor no c.133: *molto articolato*.

<sup>8</sup> Logo do início da frase (c.127), o autor coloca na m.e. a indicação de *marcato*.

<sup>9</sup> Note-se o uso de Fá e não de Fá# como sensível de Sol.

O cume dramático deste andamento é atingido com **GT1-B**, no c.157. Trata-se duma frase que anima o tema principal de uma grande intensidade, valendo-se de uma dinâmica em *fortissimo*<sup>10</sup>, de um ritmo frenético (os acordes **a** das duas mãos são agora alternados), e de uma articulação mais acentuada, tanto em **a** (^ ^ ^ em vez de ‘ ‘ - ) como em **c** (>), em que a m.e. é duplicada na oitava inferior e cria assim a expansão de quatro oitavas (com três notas simultâneas: Sol1//Sol2/Sol4). Proveniente de uma clara ascensão com a percepção de dominante-tônica (Ré-Sol-Dó), o desenho melódico também se altera no curto espaço de três ou menos compassos, com um encadeamento cromático-descendente de Dó a Lá, em que Dó (cc.157-159) e Si (cc.160-162) possuem o desenho completo (**a-b-c**) e Sib (c.163) e Lá (c.164) dispensam a duplicação da oitava no baixo e a célula **b**. Os acordes seguintes repetem o corte da última célula **c** do c.164, com suspensão num bicorde de 7M na m.d., em *sforzando*, e consequente síncopa – o que provoca uma sensação de permanente mudança e irregularidade [S2/I/164-165].

Esta constante alteração é ainda pronunciada do c.166 ao c.168, *molto marcato*: recuperam-se por um compasso as oitavas no baixo (c.166), a sucessão da célula **c** faz-se sem suspensões, mas destacam-se três notas na voz intermédia, em semínimas pontuadas, aquietando-se depois o furor com *meno marcato*, a ausência de oitavas, tercinas e *decrecendo* no c. 168.

Observemos a progressão dos desenhos das células do c.157 ao c.168:

Compassos	157	160	163	164	158	161	159	162	163	164
Células	a				b		c			
m.d.	0	11	10	9	10.0.10.9	9.11.9.8	7.9.10	6.8.9	5.7.8	4.5.6
	11	10	9	8						x
	0	11	10	9						7
m.e.	0	11	10	9	11.0.11.x	10.11.10.x	7.9.10	6.8.9	5.7.8	4.5.6
	1	0	11	10						x
	0	11	10	9						x

<sup>10</sup> Única dinâmica *fortissimo* indicada em todo o primeiro andamento desta Sonata.

Notar o uso de -11 ou de +11 como sensível das tónicas dos acordes **a**, as sensíveis de **c** para **a** e o avanço indirecto de cada célula por meios-tons (-1). A progressão das células **c** e **a** do c.164 ao c.169 é de: 4.5.7/6, 1.2.4/3, 7.9.11/10, 3.5.7/6, 11.1.3/2, 6.8.10/9, 2.4.6/5, 10.0.2/1. Aqui é a nota superior dos bicordes que funciona como sensível da nota inferior. Há nítidas diferenças a partir do c.166: Os dois primeiros acordes finais **a** são acentuados com *sforzando*, enquanto os três seguintes são menos salientes (“>”), e os três últimos não são de todo destacados, englobando-se na linha melódica *meno marcato* e em *diminuendo*.

A partir do c.169, que começa em Ré<sup>2</sup>/Dó<sup>#3</sup> (7M), forma-se uma escala regular que alterna tons e 1/2os tons [ver sequência – fazer intervalos duas mãos, O|O ] desde Mi<sup>1</sup> a Si<sup>3</sup> na voz superior, em semicolcheias, e desde Sol<sup>1</sup> a Dó<sup>3</sup> na voz inferior, sendo que esta voz havia apontado 7Ms por baixo de cada par de notas na m.d. [nota: na escala, primeiras cinco seguidas, 2 pares repetidos, e quintas por graus conjuntos] (sib<sup>0</sup>/Lá<sup>1</sup>.dó<sup>2</sup>/Ré<sup>1</sup>.Mib<sup>2</sup>/Mi<sup>1</sup>). Segue-se, no c. 171, duas escalas paralelas nas duas mãos à 7M. Há um grande contraste entre a tempestade emotiva do início de **B** e a discrição, *non legato* e *piano*, do início da escala cadencial ascendente. No entanto, a tensão não deixa de existir, ajudada pelo *molto crescendo*, e porventura um ligeiro *accelerando*, que termina abruptamente, no vácuo.

**GT3** surge em *pianissimo subito* depois de uma longa<sup>11</sup> respiração, que permite um abrandamento da tensão acumulada no trecho anterior. Mas a paz que se vislumbra na reposição do tema lírico, *meno mosso* e *cantabile*, reflecte apenas uma aparente calma, na superfície, do que nas entranhas profundas se revolve impaciente. **A6** é idêntica a **A1**, mas 1/2 tom acima desta.

Note-se que em **A1** tínhamos a armação de clave de Ré, mas as notas nas vozes superiores pertenciam à tonalidade de Dó-Maior ou modo de Sol (utilização constante de Dó e Fá

---

<sup>11</sup> Indicada pelo autor. Pressupõe-se a dissipação do anterior som flamígero e a preparação para o lirismo doce da secção seguinte.

bequadros). Agora verificamos a armação de clave de Láb-Maior com o acréscimo de Solb, de que deriva Réb-Maior, ou seja, a relação das notas mantém-se, sendo **A6** a transposição de **A1** a uma 2m superior (+1), sem que haja uma razão específica para a utilização das armações de clave quer de Ré-Maior, em **A1**, quer de Láb-Maior, em **A6**. A transposição é também válida para a m.e., aqui em Lá-Maior. Como anteriormente, os cc.172-173 repetem-se nos cc.174-175 com pequenos detalhes do baixo (Lá1) e da nota do soprano (Dó4) ligada ao segundo tempo do c.173.

A1 [armação de clave de Ré-Maior]: Sol/Dó – (Mib) – Láb » 7M

A6 [armação de clave de Ré-Maior]: Láb/Réb – (Mi) – Lá » 7M

Há uma grande semelhança entre **A6'** e **A1'**: a frase **A6'** é uma transposição precisa de **A1'** (vinte tempos), também a uma 2m superior (+1), mas extrapola-a em nove tempos. O *crescendo* correspondente ao c.72 só se verifica nos cc.186-187, antecipado de um *poco incalzando* (cc.185-188). É nestes últimos compassos de **A6'** que se triplica o final da sequência de **A1** (c.72).

Os cc.184-185 são ternários e cada um possui três tempos divididos em seis acordes na m.d. ascendentes, paralelos e em colcheias, na m.e. em três semínimas acentuadas, em movimento contrário, e pivot de Ré2. Os cc.186-1867 são binários mas correspondem a uma sequência com o mesmo número de acordes (6) sendo os dois últimos alongados para semínimas, ao mesmo tempo que a m.e. perfaz as três semínimas descendentes e acrescenta a repetição da última (Fá#2) uma oitava acima (Fá#3). O c.188, que pode ser um final ou um princípio de frase, ou mesmo independente, é o culminar desta tripla ascensão, *forte* e *deciso*, com dois acordes muito acentuados (“^”?) de **A1a** (Lá0/Sib0/Lá1), na m.e., e por isso o consideramos pertencente a **A6'**, e não a **A7**, e também não como ente isolado, apesar de não estar dentro do contexto de **GT3**.

O grupo **A7** é referente ao grupo **A2** e em muito semelhante ao grupo **A6**, mas com características particulares. Depois de uma respiração que retoma o fôlego da frase anterior, inicia-se *in tempo*, em *piano* (diferente do *mezzo-forte* de **A2**) e sem o baixo Lá1, o que indicia o intérprete a considerar um novo grupo de grande desenvolvimento e com

*crescendo* de maior intensidade que a verificada na Secção III, em que o encadeamento das frases **A1** e **A2** se dirigia para o *forte* de **A3** (c.85). A frase **A7** centraliza-se em Fá4 no acorde de Réb, mantendo a relação à sub-dominante de **A1** e **A2**. A m.e. faz reentrar Lá1 no primeiro compasso do segundo **A7** (c.191) e projecta a sua voz superior (tenor) duas oitavas acima, com o *pivot* em Lá2. **A7'** é uma réplica, transposta uma 2M acima, de **A2'**.

Já **A7''**, tal como **A6'**, é uma extensão de **A2''** mas de modo diferente. A dinâmica acompanha o desenho dos acordes em arco da m.d. nos cc.197-198, como em **A7'**, e o *crescendo*, que em **A2''** fora colocado precisamente no primeiro arco, é em **A7''** colocado a partir do segundo arco, de notas diferentes. Acresce-se o *incalzando* no c.200, o desdobramento das notas num padrão diferente, na continuação dum movimento ascendente e do *crescendo* para culminar no *forte* do c.204. A m.e. apresenta um tenor descendente por grupos de quatro graus conjuntos nos cc.197-198, 199-200 e 201-202, com a acentuação (“-”, *tenuto*) colocada pelo autor. O primeiro tempo do c.203 possui uma pausa de colcheia na m.e.<sup>12</sup>, o que lhe confere um maior impulso para a repetição do Dó# do compasso anterior uma oitava acima, Dó#4, com ainda mais acentuação (“>”) e mantendo o eixo de articulação ou *pivot* em Lá2 [S2/I/202-203]. O c.204 repete os acordes do c.188, *deciso*.

Seguem-se dois grupos frásicos que não apresentam características demasiado dissemelhantes dos anteriores de modo a que pudessem ser consideradas independentes, como em **GT3-B**, reportando, isso sim, a **A4** e a **A5**. Nos cc.205-206 a frase **A8** é *a tempo*, *non rubato*, e repete **A1**, e não **A4**, no acompanhamento; centralizada em Lá4, com acorde de Fá-Maior, *pivot* em Réb3 e tenor com Réb4-Láb3-Réb4. O baixo, que seria Solb neste conjunto **A8**, deixa de existir, e aparecem novamente os acordes de **GT1-Aa** como uma finalização ao mesmo tempo que impulso para a nova **A8'**, no c.207, o qual, com a junção dos dois acordes acentuados e o prolongamento da nota inicial do tema para dois tempos, passa a ser ternário. A frase **A8''** (cc.209-213), já sem dois tempos nas notas iniciais do

---

<sup>12</sup> Observar as diferenças entre as frases **A6'** e **A7''**, esta última com o acréscimo de um tempo no penúltimo compasso.

tema, é semelhante a **A4'**, mas mantém o acompanhamento em bicordes quebrados, típicos de **A1** ou **A8**. Apontamos, no entanto, duas pequenas aproximações a **A4**: em vez da pausa de colcheia, existente nos cc.205 e 207<sup>13</sup>, o *pivot*, e o tenor tocam-se no terceiro tempo, em tercina de colcheias [S2/I/209]; também as oitavas quebradas e sua articulação, em *poco diminuendo*, lembram os arpejos de **A4**.

**A9**, como **A5** em relação a **A4**, é uma transposição de **A8** uma 3m abaixo (-3), *meno forte*. Nos cc.214-215, a primeira **A9** conserva os acordes **GT1-A1a**, que lhe refaz os três tempos do c.207. Na m.e. o *pivot* passa para Sib [fazer!] A segunda frase **A9** repete a primeira mas com um ligeiro *diminuendo*, e **A9'** imita **A8'** com as devidas alterações de notas e um maior *diminuendo* que começa no c.221. Note-se que nem em **A8'** nem em **A9'** o autor colocou o *crescendo* para o acorde de resolução, como fizera em **A4'** (cc.107-108) e **A5'** (cc.116-117), mas este aumento de dinâmica poderá ser uma opção do intérprete, visando e obedecendo mais facilmente depois aos *diminuendi* finais apontados (cc.217 e 221-222). Note-se que todos os acordes de **GT1-Aa** presentes no Desenvolvimento são nas mesmas notas: Lá0/Sib0/Lá1 »» dominante de Ré » tónica reposta na Reexposição.

Tal como na Exposição, há uma Coda que assinala o fim do Desenvolvimento. A frase cadencial **GT3-C2** (cc.223-233), em que desaparece a armação de clave de Lá<sup>b</sup>, reporta a **C1** mas possui algumas divergências[S2/I/223-224]. Demarcam-se, entre elas, o *non legato* dos bicordes paralelos no contralto e o registo mais grave na m.e., com tercinas de colcheias em *staccato* e os dois tempos nos cc.223, 225 e 227 assinalados com semínimas acentuadas, que correspondem aos arpejos do acorde **GT1-A1a** em Lá, e os tempos dos cc.224, 226 e 228 com arpejos descendente simples, também em *staccato*. O conjunto deverá tocar-se com muita leveza, em *piano*, deixando “cantar” a voz superior, a qual repete melodicamente **C1** uma 5d abaixo (-6). A progressão dos acordes da m.d. constitui uma escala de tons inteiros, sendo:

Si.Lá.Lá<sup>b</sup>.Sol<sup>b</sup>.Mi.Ré.Dó.Sib.Lá<sup>b</sup>.Sol<sup>b</sup> [-2.-1.-2.-2.-2.-2.-2.-2.-2].

---

<sup>13</sup> Pausa oculta no c.207 pelo acorde de **GT1-A1**.

De um modo um pouco diferente de **C1**, **C2** progride por diminuição de quatro tempos (cc.223-224 e 225-226), dois tempos (cc.226, 227 e 228) e de um tempo (c.229). Neste último compasso a m.e. evoca os acordes de **GT1-Aa** em acentuadas semínimas, num já apontado *crescendo* vindo do c.227, seguindo-se um movimento ondulante cromático, levemente destacado, no registo grave (Lá0 a Dó1), com uma dinâmica em arco sobre *mezzo-forte*. Durante estes cc.230-232 insiste-se nos dois últimos acordes de Lá1 e Solb com a voz superior em tercinas, repetidos em três compassos compostos e acabando abruptamente com um acorde de colcheia acentuada no c.233, uma mistura de fim de frase e princípio da seguinte [S2/I/230-234].

Após uma inesperada pausa seguida de respiração, reaparecem, solitárias, as notas da voz superior, em que se inclui uma apogiatura seguida de uma tercina de colcheias, em *piano subito* e *ritenuto molto*. Começa assim a segunda frase cadencial, **E**, bem diferente de **D**, pois limita-se a repetir o pequeno segmento final de **C2**, acompanhando com alguma irregularidade por um pedal em Lá1/Lá2 e pelos bicordes alternados de Réb2/Solb2-Mib2/Láb2. Logo após o c.234 há as indicações de *crescendo* e *avivando* que impulsionam o regresso do **GT1** em *Tempo I* através de uma escala ascendente que atravessa três registos, de Sib2 a Dó5:

(+2.+2.+1).+2.+2.+2.+2.+2.+2.+1.+2.+2.+2.+2.(+2)

Ré#

Ré# / Mi

Ré

que, depois das notas do segmento repetido, encadeiam duas escalas de tons inteiros, de Mib3 a Ré#4 (=Mib4) e de Mi4 a Ré5, este já do **GT1-A1**.

É com *forte, non troppo*, que se inicia a Reexposição, exactamente igual ao começo desta Sonata, pelo que nada se acrescenta. À respiração do c.249 segue-se **GT2-A1'**, uma frase em que o tema **GT2-A1** da Exposição está diluído em tercinas de colcheias contra as colcheias simples que se mantêm na m.e., estas com o apoio de semínima acentuada na nota mais aguda (tenor) [S2/I/250-254]. Cabe ao pianista a demarcação, na pulsação binária, das notas principais do tema em detrimento das notas secundárias, de que resulta um movimento ondulado e fluente, com a divisão dos bicordes melodicamente à 4p inferior ou à 5p superior e a repetição das notas principais. Uma pequena excepção regista-



se nos cc.250-251, e em **A2'** e **A3'**, cc.255-256 e 260-261, em que as 5ps sobre a tónica, Lá3-Lá4-Lá5, se destacam com duas semínimas ligadas e sua acentuação ("·"). O acompanhamento é semelhante ao da Exposição.

**A2'** transpõe a m.d. de **A1'** uma oitava superior, enquanto o acompanhamento se mantém. Já **A3'**, que, como **A3**, aumentou a dinâmica para *mezzo-forte*, possui pequenas alterações: os bicordes Si4/Mi5 e Lá4/Ré5 (c.27) são simplificados para Si4-Mi5-Ré5, bem como os bicordes Sol#4/Dó#5 e Fá#4/Si4 para Sol#4-Dó#5-Si4. A m.e. é igual aos cc.23-28. Em todo este grupo **GT2-A**, a única indicação de dinâmica ou agógica que existe é de *piano*; apesar de não se repetir o *molto legato e cantabile*, pressupõe-se a sua aplicação, bem como o uso de pedal.

O grupo **B**, a partir do c.266, varia também ligeiramente em relação ao original, na Exposição. Em **B1'** a m.e. mantém-se, mas a m.d., no seu movimento sinuoso, altera as notas secundárias de alguns bicordes. **B2'** não só demuda as notas dos bicordes da m.d. como dispensa o acréscimo da colcheia do c.38, de 7/8, simplificando-o para 3/4, e prolonga na m.e. o Dó#3 do c.275 para o c.276, retomando o c.39 com Dó2.Ré3.Dó2. Repare-se na diferença dos encadeamentos dos bicordes de **B1** e **B2** em **B1'** e **B2'**: no c.270, as notas principais sucedem-se por graus conjuntos descendentes, enquanto no c.275 sucedem-se alternando-se ascendente e descendente. É precisamente neste compasso que o autor alerta para um maior *crescendo* no arco da frase, com *poco rinforzando*.

**B3'** segue o mesmo processo relativamente a **B3**, com o acréscimo de um compasso e consequentes diferenças nas duas mãos: na m.e. o Ré3 retoma a oitava abaixo, continuando para o baixo Dó#1 no c.285, e na m.d. mantém-se no registo 5, terminando com o impulso da 4p, Ré5-Sol6. A frase tem um *crescendo* desde o c.280 que não cessa, sem ceder também no tempo, até ao início de **C**, onde há um *piano subito*. Os três compassos (cc.286-288) que constituem a ponte para a longa frase cadencial **D** apenas repetem dois bicordes quebrados, Ré5/Sol5 e Mi5/Lá5, com o desenho semelhante aos últimos três compassos de **B3'**, enquanto a m.e. arpeja oitavas de Dó (Dó1-2-3), sem as insistentes 7Ms (11) ou 9ms (13), acentuando semínimas no segundo tempo.

## SONATA N.º 2

$$\mathbf{A1'} = \underline{-5.} + \underline{+5.} + \underline{+7.} - \underline{7.} - \underline{5.} (+5) = \mathbf{B1'} // \mathbf{C} = \underline{+7.} - \underline{12.} + \underline{+2.} + \underline{+5.} - \underline{7.} (+5) // \mathbf{D} = \underline{-12.} + \underline{+7.} + \underline{+2.} - \underline{7.} + \underline{+5.} (+5)$$

É com *poco cedendo* e em *diminuendo* que iniciamos **D**, em *pianissimo*, cedo *ritornando al Tempo* (cc.290-292) mas só avançando *poco a poco crescendo* a partir do c.298. O desenho melódico, na m.d., diverge um pouco dos anteriores, com os mesmos intervalos mas com ordem diferente de **C**. A m.e. prossegue as oitavas de **C**, com algumas interrupções (pausas de colcheia), coincidentes com as da m.d., e desvios de registos às oitavas superiores.


A evolução de **D** é feita por patamares “tonais” distanciados de 2 ou 14, como se pode observar no seguinte quadro por grupos e suas relações:

Compassos	Tempos	Grupos m.e.	Relação m.e.	Relação duas mãos	Relação m.d.	Grupos m.d.
289-292	8	Sib	-1	2	-1	Dó
293	2	Lá	-2	2	-2	Si
294-296	6	Sol	-2	2	-2	Lá
297	2	Fá	-1	2	-1	Sol
298-301	8	Mi	-2	2	-2	Fá#
302-303	4	Ré	-2	2	-2	Mi
304	2	Dó	-2	2	-2	Ré
305	2	Sib	-1	2	-1	Dó
306-307	4	Lá	-2	2	-2	Si
308-309	4	Sol	-2	2	-2	Lá
310	2	Fá	-1	2	-1	Sol
311	2	Mi	-2	2	-2	Fá#
312-317	12	Ré	--	2	--	Mi

É no meio de um patamar que o autor coloca um *mezzo-forte* (c.307), pouco antes de alterar os segundos tempos de acompanhamento sequencial de colcheias em oitava para o grau conjunto inferior nos cc.310 e 311, e superior nos seguintes, como verificado

anteriormente no **GT2** (cc.17, 22, 47, 254 e 259). Ao intérprete caberá uma boa dosificação de tensão obtida com o *crescendo* explícito da dinâmica, da agógica, da textura em diferentes registos, do movimento paralelo das notas principais, de Dó a Mi na m.d. e de Sib a Ré na m.e.; é com este Ré (c.312) que chegamos à base deste andamento, à tónica, ao final. Do c.312 ao c.317 observamos ainda algumas alterações, sobretudo rítmicas, com a manutenção das mesmas notas, crescendo para a última aparição do tema principal, completo, **GT1-A1-A1'**, com a definição tonal de tónica-dominante bem explícita e acentuada em **A3** (Ré-Lá-Ré), *sempre in tempo*. As pancadas cénicas para a abertura da cortina, fecham-na agora.

## II

Entramos. Desenrola-se diante de nós uma projecção cinematográfica, ou assim podemos entender o andamento central da Sonata n.º 2. A passada da caravana esboça-se, ainda no horizonte, pelo acompanhamento, *secco, sempre molto uguale*. Este movimento é contínuo nas primeira e terceira Secções. A pulsação é-nos dada por acordes apoiados ligeiramente acentuados de Sol (Sol1/Ré2/Sol2) com uma 4A agregada (Dó#2): . Nos impulsos ársicos (segundas e terceiras colcheias) há acordes de Sol-menor com retardo de Lá2 para Sol2 em par de semicolcheias e o bicorde Sib2/Ré3 com breve acento, sendo o segundo terço do último tempo do compasso também executado com a parte inferior do acorde tésico, ou seja, este acorde Sol1/Dó#2/Ré2/Sol2 é adaptado como uma mistura dos dois, ficando Sol1/Dó#2/Ré2/Lá2-Sol2/Sib2/Ré3 [S2/II/1-5].

O acompanhamento é feito essencialmente pela m.e., nos registos médio/grave. As notas intermédias do acompanhamento deverão manter a regularidade de quem olha resignadamente o destino. No entanto, a mão direita participa no primeiro compasso e em ocasiões que justificam a divisão do acompanhamento entre as duas mãos. O apoio dos tempos fortes coincide com o acorde principal (em geral no estado fundamental) com a nota mais grave, servindo-se da articulação pousada mas solta coadjuvada com um breve

apoio do pedal de sustém. Temos aqui um exemplo do extremo zelo que o autor coloca nas várias indicações, como na articulação, chegando ao pormenor do símbolo de diminuição de dinâmica no par de semicolcheias, o que está normalmente implícito, utilizando-se neste caso uma ligeira rotação do pulso no sentido dos ponteiros do relógio (direita-esquerda).

Segue-se uma cansada jornada que entretém a monotonia com previsíveis imprevistos. Uma melodia, relativamente longa, eleva-se à distância, *molto legato e cantabile ma sempre senza colorito* (c.2). É comovente na sua simplicidade e sinceridade: um arco que se esprai por sete tempos (e cauda), de Sol3 a Sol3, num modo menor com laivos de frígio. A m.d. continua também a executar a maioria dos bicordes (Sib2/Ré3) do acompanhamento, o qual continua impávido os pousados passos já escutados, só alterados no último compasso da frase, c.5 – em 7/8, com o acorde Fá1/Dó2/Dó#2/Sol2 na segunda colcheia, e na sétima colcheia com o retardo de Lá2.

Retoma-se a pesada caminhada com **A1'**, só diferente na subida ao Ré4 no primeiro tempo do c.8, e no acompanhamento no c.9, em que os acordes das segunda e sétima descem para Mi1/Si1/Ré2/Mi2/(Sol2 ou Lá2-Sol2). Algo mais se altera em **A1''**, alongada para quarenta colcheias em vez de dezanove. O final da frase estende-se até Mib3, repete-se desde Sib3 ou de Dó4. Entretanto o acompanhamento já se modificara, a partir do c.12, sendo importante focar a descida do baixo (que corresponde à nota mais importante do acorde) de Sol1 para Fá#1-Mi1-Mib-Ré e Dó, e, ao mesmo tempo, como o autor indica, acentuar a nota mais aguda do acorde arpejado, ou seja, Sol.Fá#.Mib.Mi.Fá#.Ré.Sol, apesar de esta nem sempre pertencer à progressão harmónica.

Os acordes acompanham a evolução do tema: descem de Sol a Dó, retomam Sol no c.14, reiniciam a descida com Fá# no c.16 e terminam com a alternância entre Mib e Dó no c.17 (*vide* c.5 ou c.9). Devemos realçar algumas particularidades nas vozes intermédias. Nos cc.10 e 11 os bicordes são tocados com a m.d. e no c.12 com a m.e., no mesmo modo das frases anteriores. A partir do c.13 o retardo Lá2-Sol2 mantém-se, mas há mudanças nas notas e articulação dos segundos meios tempos. Ora, para que surja efeito, é necessário que

os bicordes a partir do c.13 sejam tocados (e repetidos) com a m.d., sem uso do pedal para além do regular.

No c.13 o bicorde Sib2/Ré3 deverá ser prolongado, semínima com a indicação expressa de *tenuto* e acento (“-”), alterando-se para as semínimas Sib2/Dó#3, enquanto procede o Ré3 (m.e.) em colcheia articulada, terminando o compasso com o acorde Sib2/Dó#3 em colcheias articuladas. O c.14 recoloca a articulação no primeiro bicorde (Sib2/Ré3) [Nota: falta pausa colcheia!] em colcheias, mas segue com as semínimas Sib2/Dó#3 em *tenuto* e colcheias articuladas na sexta colcheia do compasso. O c.15 praticamente repete as quatro últimas colcheias do compasso anterior, e o c.16 articula os bicordes Sib2/Dó#3/Ré3 todos em colcheias. No c.17, para além do bicorde regular Sib2/Ré3 e das semicolcheias Lá2-Sol2, a m.d. executa também uma nota extra nos segundo e terceiro tempos, Sol2 acentuado.

**A2** – A caravana está agora nas proximidades; continua a sua lenta passada, mas apercebemo-nos agora da movimentada vida nómada. O tema é tocado com acordes numa textura mais densa e uma oitava acima, e surgem no acompanhamento arpejos de fusas [S2/II/18]. A dinâmica é *forte (non troppo)* e o brilho desta... requer o uso mais frequente do pedal, aliás apontado pelo autor. De resto a caravana não mudou: a melodia e a base harmónica são essencialmente as mesmas que se ouviram à distância.

Em **A2** os três patamares de acompanhamento e melodia estão bem estratificados. Ao acorde Sol1/Dó#2/Ré2/Sol2 do c.18 segue-se um arpejo descendente e decrescente que funciona como o impulso do movimento para o passo seguinte, apoiado com o mesmo acorde ligado às últimas três notas do arpejo, como comentário ou apóstrofe. Para a continuidade desta linha contribui em muito o pedal, uma vez que funciona bem a divisão do arpejo em duas posições de mãos: o polegar ou 1º dedo para Lá3/Sol3 (notas simultâneas), como sugere o compositor, o 2º ou o 3º dedo no Ré3, o 4º ou o 5º no Lá2, o 1º no Sol2, o 2º no Ré2 e o 3º no Dó2 (simultâneos e presos), e o 5º dedo no baixo Sol1, acentuado. Este arpejo repete-se até ao final da frase, no c.21, onde varia nas três notas

finais, Dó2/Dó#2 e Fá1, correspondentes aos acordes do c.5 (**A1**); no sétimo tempo o arpejo inverte a direcção, de Fá1 a Ré3, com o Lá2 acrescido ao Sol2.

A melodia, por sua vez, está bastante sobressaída, construída em acordes paralelos de 5ps e 8ps, com a 4p agregada, Dó4 (+5). Tanto no segundo acorde do c.18 (4º tempo) como no terceiro acorde do c.20 (4º tempo), o Lá3 é tocado pela m.e., mas o Sol3 do primeiro acorde do c.21 (1º tempo) é totalmente omitido. [Nota: a m.e. toca-o no tempo seguinte, mas, uma vez que a m.d. se desloca também no segundo tempo, libertando o acorde superior, o raciocínio dos compassos anteriores não se aplica.] [ornamentos]

A voz intermédia aloja o Sib2 e o Dó#3 de **A1'**; a sua presença funciona como um contraponto, um comentário, uma aquiescência omnipresente, mecânica na rotatividade ou espiral de movimento, símbolo de subjugação ou conformismo. As notas duplas (com *sforzando* na primeira e diminuendo na última), têm alguma irregularidade, como as semicolcheias no c.20 e a duplicação às duas oitavas superiores, também com semicolcheias nos 6º e 7º tempos, a serem tocados como ecos, pó levantado que retorna à terra, ou a futuros passos.

**A2'**, tal como **A1'**, é uma transformação de **A2**. As alterações verificam-se na melodia no c.24, na ausência da voz intermédia, também no c.24, nas notas diferentes de Sib-Mib, tocadas no c.25 como no c.21, com deslocação de oitavas e ritmo, e no acorde formado pelos segundo, quarto e quinto arpejos na m.e., com Mi1/Si1/Ré2/Mi2. O ornamento cadencial para o último acorde da frase é um pequeno trilo, consistindo na duplicação da apogiatura do c.20 (Sib4-L4).

A última frase desta secção, **A2''**, sofre uma maior transformação em relação a **A2** pois trata-se de uma frase cadencial, e por isso expandida. A melodia, mantendo os acordes paralelos, respeita o contorno estabelecido em **A1''**, com pequenos floreados nos c.29 (apogiatura em semicolcheias Sib4-Lá4) e c.32 (grupeto superior em fusas Sib4-Lá4-Sol4-Lá4). A voz intermédia é um pouco mais irregular: colcheia seguida de semínima nos

cc.26, 27 e 30, como antes, semicolcheias no segundo tempo do c.28, semicolcheias no terceiro tempo (ou terceira parte do 1º tempo) com última ligada a colcheia seguida de pausa de semínima, a ausência desta voz no c.31, as semicolcheias e fusas do c.32, a duplicação agora também à terceira oitava superior, com fusa e semicolcheia pontuada, e, finalmente, no c.34, o assentamento nos bicordes Sol2/Lá2 para Dó3/Ré3 num ritmo continuamente forasteiro, em *diminuendo* para *pianissimo*, com *ritardando molto*. Na última colcheia do compasso as fusas dão lugar a tercinas na m.e. e na última semicolcheia a m.d. irrompe *leggero* e *comodo* com uma quiáltera de cinco (de semifusas) a qual faz a transição para a secção seguinte, repetindo o desenho Sib-Dó#-Sib em duas oitavas, sendo o Sib3 a primeira nota melódica de **GT2-A1**.

A harmonia na m.e. segue basicamente a de **A1'**, diferindo nos arpejos descendentes, os quais perfazem acordes por vezes dissemelhantes. Temos assim, a partir do c.29, o acorde Ré2-Sol1-Dó1 a ser atingido através de Lá3-Sol3-Dó#3-Lá2<sup>14</sup>. No arpejo seguinte o Lá2 está ausente, sendo o arpejo inicial de **A2** recuperado no c.30. Seguem-se quatro arpejos com alternância entre Dó#3-Lá2 e Só#3-Sib2 (ouvindo-se M de 7 e diminuto). No clímax da Secção I, atingido no c.32, a m.e., como no c.16, desce para Fá#1, acentuado, fazendo o intervalo 6 (mais dissonante), com o acorde na m.d. de base Dó (Dó4-Fá4-Sol4-Dó5). O preenchimento de três tempos (colcheias) do 5/8 é feito com arpejos, sendo o primeiro em arco inferior (como acontecera nos finais de **A2** e **A2'**) em Lá3/Sol3-Ré3-Lá2-Ré2-Si1-Mi1 e retrógrado, acrescentando-se excepcionalmente na ascensão Sol2 ao Lá2 e Mi3 ao Ré3, e com duas alterações na voz intermédia: melódica – o Dó3 é desviado a primeira vez para Dó-natural – e rítmica – as segundas notas duplas são fusas. O arpejo final do c.32 retoma Dó#3-Sib2, enquanto Sib-Dó# se deslocam em quatro oitavas, terminando em Ré2/Dó#2-Sol1. O final da Secção alterna entre arpejos com Dó#2-Sol1 e Dó2-Dó1, e termina com a repetição dos dois bicordes arpejados, Sol2/Lá2-Dó3/Ré3 num ritmo irregular (c.34). O arpejo Sib5.Dó#5.Sib4-Sib4.Dó#4(»Sib3) induz a Secção II de um modo *pianissimo*, *leggero* e *comodo*.

---

<sup>14</sup> Diferente de Lá3/Sol3-Ré3-Lá2 »» ausência de Ré3 e Sol2.

A Secção central é constituída essencialmente por um único tema de expressão popular, que se repete em formatos diferentes (sobretudo nas cambiantes do acompanhamento), como uma personagem que representa bufamente sob diferentes disfarces, na realidade aplicando o mesmo método composicional das Secções limítrofes. Tal como foi indiciado no começo desta análise, o tema principal de **GT2** é por sua vez um derivado de **GT1**, o que confere uma grande unidade em todo este andamento. Por outro lado, também mantém a textura, dividida em três patamares distintos: o baixo e seus derivados, uma voz intermédia que funciona como um pedal, e a melodia, *legato, cantabile con grazia*. A indicação de uma dinâmica *piano*, que aliás é superior à dinâmica cadencial dos compassos anteriores, não pode afectar a presença destacada da melodia [S2/II/35-38].

O tema principal pode ser entendido estruturalmente como quatro versos de uma estrofe aa'bb', ou sub-frases **A1**, **A1'**, **A1''** e **A1'''**, de quatro compassos binários (2/4) cada. Não existem alterações em **A1** e **A1'** (antecedentes), sendo esta uma quase repetição de **A1** (diferente no c.40, com duplicação do Ré4). No entanto, **A1''**, consequente de **A1** e de **A1'**, possui uma extensão de onze tempos: o compositor cortou um tempo do último compasso, que seria naturalmente mínima, e acentuou a segunda colcheia com a antecipação do Dób1, diferente dos oito tempos de **A1** ou os doze passam a onze; e **A1'''** ainda mais extensa, com a duplicação melódica do primeiro tempo dos segundo e quarto compassos, que compõem dois ternários 3/4 (cc.50 e 52), não possui a resolução final, somando-se em doze e não em catorze tempos. A pulsação rítmica encontrada no tema, basicamente em semínimas a tempo, é contraposta pelo acompanhamento: o baixo, discreto e leve, apoia-se em Sib1 no primeiro tempo; segue-se o bicode Solb2/Sib2 com Fá3 (antecedida de apogiatura) nas vozes médias, em síncopa acentuada, e a repetição de Fá3 com o baixo em Solb1 e Mib1, como impulsos ársicos para o compasso seguinte.

O andamento da Secção II, *Più mosso* (semínima = 104), é moderado e confortável, permitindo ao intérprete uma boa projecção da melodia. O tempo é, em geral, muito regular, em 2/4. A regularidade do binário é interrompida no c.48, e nos compassos ternários (cc.50 e 52), que prolongam um tempo ao tema. De um modo inesperado, a última nota do baixo, Sób1, na quarta colcheia do último compassos da frase **GT2-A1'**



(c.38), deverá ser acentuada de um modo notório, como um comentário final. Esta nota, com o acréscimo de Sib1, será ainda mais posta em evidência no final de **A1''** (c.48), e não em **A1'''**, pois que esta quarta frase do grupo **A1** não chega a terminar, sendo mais uma pequena irregularidade.

Em **A1''** a sequência de síncopas de **A1** e **A1'** é alterada para os bicordes quebrados e ligados, em arco superior, da oitava do baixo, sempre em Sib, e da alternância Sib3-Solb3 e Sib3-Mib3, no registo 3, com acento na primeira nota (2º tempo), e sem deixar perder as notas Mi3 e Fá3 agora como pedal ornamental em mordentes superiores, num terceiro plano [S2/II/43-48]. Requer-se do intérprete movimentos rotativos do pulso esquerdo (ligeiro apoio nas notas Sib1) e um controlo absoluto da m.d. na sua dupla função de primeiro e terceiro planos; o trilo deverá ser subtil e regular, prestando uma cor de fundo, porém sem forma. No baixo o autor aponta um *decrescendo* entre a primeira e segunda notas do segundo bicorde, para além do acento na primeira, e indica uma curta colocação do pedal de sustém, também no segundo tempo.

No c.54 aparece um grupo frásico diferente, **B**, *leggiere* e sem pedal, que serve apenas de ponte para **A2**. Consiste na utilização de células de **A** alteradas, nomeadamente: uma oitava de Fá3/Fá4, trilo em Dó4-Ré4, e o baixo em *staccato* nas oitavas quebradas descendentes de Sib e Solb [S2/II/54-55]. **B1** subdivide-se em quatro segmentos em que a nota principal (ou oitava principal) diminui no seu valor, de semibreve (cc.54-55 e 56-57) para mínima (cc.58 e 59) e para semínima (cc.60 e 61) com uma respiração (pausa de colcheia) antes do último segmento, definindo um 5/8; uma tercina no segundo tempo do último compasso de **B1** (com ligadura e acento) contribui como impulso para a frase seguinte. Nesta função, a frase começa *poco più piano* e cresce, a partir do c.58, para o *sforzando* de **B2**.

A segunda frase de **B** oferece liberdade ao intérprete na sua expressiva fórmula cadencial [S2/II/62-64]. As notas são as mesmas de **B1** mas com uma distribuição diferente: enfoca-se Solb3, prolongado por seis tempos (*tenuto* escrito como precaução no c.64) e alternam-se o acorde Fá3/Ré4/Fá4 com o bicorde Sib3/Dó4, primeiramente em tercinas com

*ritenuto*, seguindo-se-lhes semicolcheias com *incalzando molto* (sem Fá3) que culminam novamente em tercinas, e com uma breve e acentuada deslocação ao acorde Fá4/Ré5/Fá5 (c.64) com um novo *ritenuto assai*. Acopladas à agógica existe uma articulação ligada, com funcionamento do Pedal, *tenuto*, e uma dinâmica muito cambiante: depois do *forte/sforzando* diminui-se rapidamente para o *piano* no segundo tempo do c.62, cresce-se a par com o acelerando do c.63, atinge-se o *forte* no primeiro tempo do c.64 que logo diminui para se entrar na frase seguinte em *mezzo-piano*.

O grupo frásico seguinte, **A2**, difere ligeiramente de **A1**, conservando os quatro patamares [S2/II/65-68]. **GT2-A2** retoma o tema na voz superior, *a tempo*, agora em Sib4. Uma voz secundária acompanha-a com bicordes em tercinas (Mi4/Fa4 = +1). O baixo constrói-se em sínkopas a partir da nota fundamental Sib1 no primeiro tempo do c.65, fazendo um arpejo aumentado com base no 2º grau baixado. Como indica o autor, *il basso un poco marcato*. Uma quarta voz ocupa um lugar de destaque a partir do c.66; trata-se do tenor, com o tema principal em cânone à 5p superior (ou 4p inferior), a -17 do soprano, tocado por acordes (Sib2/Dó3/Fá3), bem marcado e *cantabile*. Dá-se portanto um desfasamento de dois tempos (em 2/4) entre a frase principal, delimitada através do tema na voz superior, e o tema na voz intermédia, para além do já referido posicionamento sincopado do baixo. A conjugação destas quatro movimentadas partes confere uma enorme diversificação sonora que exige uma atenção especial do pianista, e resultantemente, do ouvinte. Não queremos deixar de apontar um pequeno alarme técnico presente no c.71: para que o tema no tenor seja bem perceptível e contínuo, evita-se o arpejado para Lá3 (à distância de +18 do baixo Mib2) – esta nota é tocada pela m.d., ao mesmo tempo que o acorde na m.e. e entre a tercina do contralto.

As características, como textura, agógica ou articulação, mantêm-se ao longo de **A2**, e mesmo na dinâmica o *mezzo-piano* do c.65 só se modifica para *poco più sonoro* na frase **A2''** (c.73) e em **A2'''**, com *mezzo-forte* (c.79) e *crescendo*, presumimos que sem grande intensidade, nos penúltimo e último compassos (cc.82-83). É nesta última frase, **A2'''**, que aparecem *sforzandi* em posições aparentemente desestabilizadoras, mas favoráveis à quebra de monotonia e a um maior dinamismo.

É com um *più mosso* que iniciamos **GT2-A3**, em *piano subito e leggero* [S2/II/84]. Retoma-se o tema exclusivamente na voz superior (Fá5), com um trilo na voz acompanhante. A m.e., em *staccato*, faz arpejos em arco superior sobre a constante de Sib1 nos primeiros tempos, como base ou pedal. Se excluirmos o primeiro arpejo, o desenho da nota superior desce por meios-tons, e as notas do segundo tempo resolvem-se nas notas do primeiro tempo como:

5p»	7m»	5p»	7m»	5p»	6M»	5p»	7M»	5A»	4p»	»»	Láb
+4	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	0		
+1	+2	-4	+2	-3	+1	-5	+2	+2	-7		

A textura adelga-se, com as mãos à distância de aproximadamente três oitavas, mas a intensidade e a velocidade das semicolcheias e das tercinas de semicolcheias recheiam o volume desta frase.

Não há necessidade de utilização do pedal para a sustentação da melodia, uma vez que esta poder ser ligada com os dedos (pedal de dedos: com retenção do 4º dedo em Fá5 e 5º dedo em Sol5) e, nas extensões maiores, em Lá5 e Sib5, as notas sustêm-se naturalmente pela ausência de abafadores.

O tema aparece novamente em cânone (incompleto) em **GT2-A4**, *forte e allegro marcato* [S2/II/89]. Abre-se ainda mais o âmbito com as notas extremas Lá6 (pedal do baixo) e Fá6. Nesta frase, com um carácter bastante diferente das anteriores, é plausível o uso do pedal, o qual, para além do enriquecimento da sonoridade, facilita o prolongamento das notas principais e assim a continuidade e linearidade das diferentes vozes.

Oferecem-se cinco patamares distintos: o já referido pedal do baixo, destacado (“’”), o soprano, com a melodia completa acentuada (“^”) começando em Dó6, e com duplicação à oitava inferior e segunda agregada (2M ou m), uma voz intermédia superior, num pedal de

Fá5/Sol5, o tenor, com melodia acentuada (“^”) no intervalo de um tempo (semínima) do soprano, em Lá<sup>b</sup> e em mínimas [falar do distanciamento no tempo] e uma voz intermédia inferior, em Mi<sup>b</sup>2, só interrompida nos tempos em que a melodia é tocada na subdivisão (cc.90 e 92). A posição utilizada pela m.d. na execução do que acaba por ser notas duplas (com movimento vertical) deverá ser contrariada pela direcção melódica. Na sua extensão frásica, o ritmo binário simples sofre apenas uma ligeira alteração com as tercinas do tenor (cc.92 e 93) com interrupção da linha melódica (porque mais lento do que o soprano) – note-se que a voz intermédia inferior mantém-se inalterável como pedal na segunda colcheia dos segundos tempos.

Ainda mais intenso é o “vivo”, *fortissimo* e *martelato*, que irrompe no c.94 [S2/II/94], como que a afirmação categórica de uma conclusão e ponte para a reposição do tema. A frase **C** é baseada em **GT2-A**, mas pela sua segmentação (compasso a compasso), e desenvolvimento celular, é considerada uma frase independente, inserindo-se dentro do mesmo grupo temático. É iniciada com um impulso dado pela última repetição do pedal do baixo de **GT2-A4**, Lá<sup>b</sup>1, em apogiatura breve e como sensível invertida de Sol, a nota fundamental de **C**. Nos acordes principais (Sol5/Dó6/Ré6/Sol6, tocados com a m.d. nos primeiros tempos dos cc.94-96), a nota agregada passa a ser a 4ª em relação a Sol, abstraindo-nos de o baixo, na m.e., ser ainda em Lá<sup>b</sup>. O tema aparece nas duas mãos paralelas à distância de duas oitavas, numa versão encurtada em modo menor. Mais uma vez, o pedal é aplicável só aos acordes acentuados (primeiros tempos dos três primeiros compasso); a escolha de uma articulação mais destacada poderá servir para intensificar o contraste. O módulo, em arco superior e com a duração de um compasso ternário, repete-se três vezes (cc.94-96), com as mãos separadas duas oitavas. Segue-se uma sequência utilizando a segunda parte do módulo (cc.97-99) em Sol, Fá e Ré, com o final irregular (2.-4.-2).

No c.99 um *ritardando* anuncia o encadeamento final [S2/II/100], em que o módulo é transformado: deslocções à oitava, ritmo irregular, dissonâncias (15as (24) modificadas para 14as (23)). O autor aponta um *ritenuto molto* nas notas finais da Secção II que acompanha um *crescendo* – ao intérprete caberá o desenvolvimento deste clímax

dramático, que dum *fortissimo martelato* cresce para um novo *fortissimo*, com diferenças justificadas no c.101 pela tessitura empregue nos acordes cheios arpejados. Deve ser dada especial atenção à execução dos acentos no c.100, tendo presente a condução da linha melódica (Dó-Sib-Lá) para o Sol da Secção III.

Na reposição de **GT1** (c.101) aparece uma terceira versão de **A** [S2/II/101]. É a festa colectiva de despedida da caravana, pronta para partir na sua saga nómada. **A3** compõe-se de três patamares distintos: os acordes superiores, que constituem o tema, os acordes inferiores, na função de base harmónica, e o patamar intermédio, que dá uma cor de fundo ao espaço sonoro mais ou menos preenchido. Em **A3** o acorde da m.d. de **A2** é modificado para Sol4/Ré5/Sol5/Lá5, ou seja, a nota agregada, Dó4 (+5), passa a ser uma nota mais aguda, Lá5 (+2 ou +14), e também o registo de todo o acorde sobe uma oitava – note-se, contudo, que ao ser arpejado no sentido descendente, a nota principal não deixa de ser o Sol4, que está, aliás, acentuado. O acorde do baixo que acompanha a m.d., na m.e., é idêntico, mantendo o arpejado no sentido ascendente, com o Sol2 acentuado. Quando o tema é tocado na subdivisão dos tempos, já os acordes na m.e., a tempo, deixam de ser arpejados e possuem uma acentuação diferente (“-” em vez de “^”).

As vozes intermédias reactivam os acordes em pares de fusas com duas células e dinâmica em arco superior no primeiro tempo, e repetem a primeira célula no segundo tempo. Esta célula corresponde à célula apresentada em **GT1-A1**, enquanto a segunda célula inverte a 3M de Sib/Ré, sendo tocada uma oitava acima.

A frase progride sempre com o acréscimo/ sempre na relação de uma +2 sobre os acordes do tema, os quais mantêm a relação interválica interna. O último compasso da frase **A3** (c.104) repousa na voz superior no acorde de base Sol, no qual também se baseia na m.e., nas primeira e quinta colcheias, e relembra a descida a Fá/Dó/Dó# na terceira colcheia, com deslocação à oitava inferior na sétima e última colcheia. As vozes acompanhadoras reproduzem-se com algumas diferenças: as fusas do acorde na m.d. deverão ser prolongadas para o tempo seguinte (duas vezes, indicadas ligaduras de prolongação e *tenuto*), e estes acordes na m.d. repetem-se três vezes no final do compasso, como na

insistência semelhante à existente nos acordes na m.e. das últimas colcheias dos compassos (cc.101-103).

A frase **A3'**, semelhante, nas suas diferenças em relação à anterior, às **A1'** e **A2'**, difere apenas no acompanhamento dado no c.107, em que a m.e. repete os pares de fusas sem resposta da m.d. e também com ascensão uma oitava na quarta colcheia, e no compasso final (c.108), em que o acorde de Mi1/Si1/Ré2/Mi2 desce uma oitava na sétima colcheia, enquanto o acompanhamento repete o desenho do c.104.

A última repetição do tema, **A3''**, também pouco transcende a forma patenteada anteriormente. O baixo inicia normalmente a sua descida no terceiro compasso da frase (c.111). As vozes intermédias modificam-se a partir do c.112, alternando entre Lá2/Sib2/Ré3 (segunda colcheia) e Lá2/Sib2/Dó#3 (quarta e sexta colcheias) até ao c.114 (4/8), onde ascende uma oitava; no c.115, para além das duas deslocações à oitava superior, inverte Lá3 e Sol3 para Lá4 e Sol4. O final da frase, cc.116-118, é basicamente constituído pelos acordes do baixo, alternando Sol1/Dó#2/Ré2/Sol2 e Dó1/Sol1/Dó2/Ré2, este último prolongado (*pedal tenuto*), e as fusas das vozes intermédias, que retomam no início o desenho dos cc.104 ou 108, duplicadas depois pelos bicordes Sib2/Ré3-Sol3/Lá3 na m.e., numa progressão rítmica insólita, em que as últimas fusas, ao evitar-se as semicolcheias, se submetem a um *ritardando molto* que não chega a conformar-se com o tempo.

É importante notar que, depois do *fortissimo* do c.101, só aparece uma nova indicação de dinâmica com *crescendo* no c.114: é o clímax de **GT1-A3**, atingido no c.115 (5/8), com os acordes harmonicamente opostos de Fá# e Dó. As emoções que se podem manifestar (com o extenso uso de dinâmica, agógica, etc.) neste poderoso cume, deverão ser plenamente aproveitadas pelo intérprete. Só nos cc.117-118 se ameniza a intensidade de **GT1-A3**, diminuindo muito e suspendendo ligeiramente o som (sinal de pedal apontado no final do compasso, coincidência ou não) antes da pausa representada com um sinal de respiração (“”), a qual a separa da Secção IV.

O *più mosso* (*tempo II*) retoma **GT2**, em *piano*, como uma lembrança do passado [S2/II/119]. Nesta curta secção final, **GT2-A5** e **A5'** repetem-se os três patamares, como em **A1**, mas em tons diferentes: o baixo, iniciado em Sol1, insiste no bicorde acentuado de Mib2/Sol2; o contralto possui apogiatura de Dó#3 para Ré3, com acentuação na semínima em síncope; e a melodia desabrocha em Sol3. O autor acentua o carácter cadencial ao colocar um tempo *meno* e uma dinâmica *pianissimo* em **GT2-A5'**.

Divergindo de **GT2-A1'**, a frase não conclui em Sol3, ficando suspensa enquanto o baixo e o contralto repercutem o Mib1 e o Ré3 (com apogiatura de Dó#3) num ritmo um pouco irregular em *ritardando* e *diminuendo* para o silêncio (suspensão nas três vozes).

Após uma respiração, a última frase, **D**, arranca, num *crescendo* pronunciado, com uma apogiatura breve no baixo (apogiatura dupla), de Láb0- Láb1, para o acorde de Sol2/Láb2/Ré3/Sol3/Dó#4/Ré4/Sol4 em *forte*. Observa-se aqui a junção dos acordes inferior e intermédio de **GT1** com **GT2**, pois é deste o tema que aparece em Sol, menor, como se verificara em **GT2-C**. Num compasso de 3/4 são colcheias e semicolcheias bem acentuadas que terminam na reprodução do acorde do primeiro tempo, e que catapulta a réplica do primeiro acorde do andamento à distância de cinco oitavas (excepção no acorde superior, com Dó-natural em vez de Dó#), em *fortissimo* acentuado (primeiro tempo de 2/4 seguido de pausa de semínima [S2/II/128-129]).

São os acordes finais do filme projectado, com um súbito fechar das cortinas sobre a pantalha, resumindo e calando a inevitável palavra “Fim”!

### III

O tema apresenta-se de uma forma clara e concisa na voz mais aguda [S2/III/1-4]. [descrever 3/8, etc.] O Lá4 em anacrusis de colcheias (3/8) dá o impulso para a tónica, Ré(-

Maior), iniciando o andamento em *mezzo-piano*. A voz superior é acoplada com uma voz secundária (pedal em Ré4), para além do acompanhamento da m.e., com acordes de Ré na 1ª inversão e intervalo de quarta agregada (Fá#2/Sol2/Lá2/Ré3), acentuados (“-”), tocados nos segundos tempos. A clareza da exposição do tema é adequada ao seu tipo, popular.

O controlo dos três patamares sonoros é essencial. Deverá existir um cuidado particular com a articulação, notando-se diferentes indicações, como no par de notas em *diminuendo*, destacados, picados, acentuados e outras. A agógica é simples, a frase deverá seguir fluente ou ‘despreocupada’, em pulsação constante de colcheias [Nota: cc. irregulares adiante] Poderão ser feitos pequenos apontamentos do pedal de sustém, nos cc.3 e 7, para ajudar a sustentar a oitava Ré4/Ré5 na semínima *tenuta* enquanto a m.d. cruza a m.e. para o registo 1, uma dupla dominante-tónica com sexta agregada, *poco marcato*.

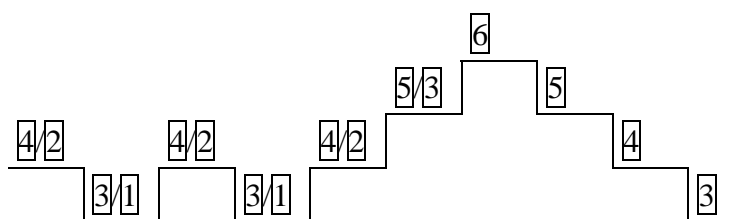
A frase **A1** subdivide-se em três partes: uma antecedente, tocada duas vezes e ocupando oito compassos, e a consequente, que partindo da repetição da antecedente, resolve as anteriores e // estende-se por onze compassos, incluindo a finalização (cc.15-19), em que se repetem os acordes da m.e. e a dupla dominante-tónica da m.d. (em cruzamento de mãos). Na finalização do tema há um pequeno *crescendo* para *mezzo-forte* (última nota da frase **A1**), pouco depois *diminuendo* para o recomeço do tema.

Depois de uma breve pausa de colcheia, **GT1-A2** inicia-se na segunda colcheia do c.20, o primeiro compasso binário (2/8) desde o início do andamento [S2/III/20-24]. Curiosamente, o Lá4, novamente em *piano*, deverá ser tocado após uma respiração – o autor prefere indicar deste modo ao intérprete que não deverá fazer uma contagem rígida de duas colcheias entre o final de uma frase e o início da seguinte. O impulso da anacrusis, ou melhor, o retomar do fôlego para o canto da nova frase sentir-se-á assim de uma forma natural. Também poderemos averiguar que a escolha do compasso binário é continuada no ritmo dos acordes da m.e. (y-), contrariando o 3/8 imposto pelo tema. O final das antecedentes de **A2** é diferente dos acordes de **A1**, não necessitando de pedal.



O acréscimo do bitorde de Sol#4/Lá4[falar na constante da 2m agregada, não 6ª ou 3ª mas o 1/2 tom, 2m em...]] e a duplicação do ritmo, em semicolcheias, confere a **GT1-A2** uma grande vivacidade, sem se desviar do tema, bem explícito nas acentuações ternárias. As duplas dos finais das sub-frases de **A1** (cc.23-24 e 27-28) são aqui transformadas em arpejos descendentes com Ré-Sol#/Lá-Ré, nas oitavas  $\boxed{3}$  e  $\boxed{1}$ . Chama-se a atenção para o impulso dado nos finais das sub-frases pelas pausas de semicolcheia, valor também presente nos reinícios do tema => Lá4 em semicolcheia.

A partir do c.31 inicia-se uma progressão semelhante a **GT1-A1** (cc.11-13), mas com os bicordes, num *poco crescendo* que culminará no *mezzo-forte* do c.35, em que a última nota do tema, Ré, é substituída por uma suspensiva Fá#. O final de **GT1-A2** é consideravelmente diferente do de **GT1-A1** [Ex. 2/III/35b (por estratos)]. É composto por uma sequência de dois acordes alternados, quase idênticos, o primeiro quebrado (Sol#/Fá#-Si/Dó#) e o segundo inteiro (Fá#/Si/Dó#/Fá#). Notar que o valor atribuído ao primeiro acorde da m.e. (colcheia), acentuado<sup>15</sup>, é superior ao do segundo acorde (semicolcheia), e que o primeiro bitorde da m.d. é prolongado por uma semínima pontuada. Há uma combinação rítmica aparentemente regular e interessante de figuras e pausas, resultando um compasso de 6/16 ou dois de 3/16 dentro de cada 3/8. As células percorrem vários registros<sup>16</sup>:



O último compasso de **GT1-A2** (c.38) quebra esta regularidade ao colocar, em 4/8, um ritmo de tercinas seguido de semicolcheias, continuidade na m.d. e simultaneidade com a m.e., agora em imitação do acorde quebrado da m.d., tudo em *crescendo* e um *poco*

<sup>15</sup> Os acordes acentuados da m.e., na oitava  $\boxed{2}$  são na segunda colcheia do compasso, como em **A1**.

<sup>16</sup> Contabilizam-se as notas mais agudas e as mais graves de cada célula, com exceção do último compasso, com as células em *stretto*, em que se apontam apenas as notas mais agudas.

*precipitato* – que se suspende, respirando antes da última colcheia do compasso, *a tempo*, pertencente a **GT1-B1**. É um momento de grande intensidade, como que a multiplicação mais acesa / algo impetuosa de opiniões num debate, ou os volteios simultâneos dos vários pares de dança, que subitamente estacam.

O grupo frásico seguinte é uma derivação do primeiro [S2/III/38-42]. Muda-se o cenário, o espírito da dança é outro. O artista deverá executar os três patamares com uma abordagem peculiar para cada um deles. A melodia, ainda no soprano, retrai-se numa tonalidade menos brilhante. A nota em anacrusis que dá o impulso, Fá#4, acompanhando ainda, no c.38, do Sol#3 e do bicorde Si3/Dó#4, é agora a tónica, inserindo-se o tema no modo frígio. O autor aponta a articulação na voz superior de um modo ligeiramente diferente, alertando para a soltura dos Si4 – indicação que/ o que só se torna necessário (como foi aliás provado em **GT1-A**) quando está implícito o uso do pedal de sustém. A voz que acompanha a principal possui pequenos destaques com a inclusão de semínimas (apogiaturas longas) em cromatismos com a nota fundamental, Si3 nos cc.41-42 e Sib3 nos cc.45-46, em *sforzando* com *diminuendo*.

Presencia-se uma maior modificação na voz inferior, mais desinquieta, em arpejos ascendentes de cinco semicolcheias com pausas de semicolcheia no primeiro tempo de cada compasso, com acentuação na primeira nota, fixa, de Fá#2 (base modal), e indicação de *diminuendo* no seguimento do arpejo, ligado, que termina na soltura da última nota, Fá#3. A constância deste movimento, com cambiantes sonoras, empresta a **GT1-B1** um espírito desassossegado. Os acordes percorridos pela m.e., com exclusão do pedal em Fá#2 mas sem exclusão da sua duplicação na oitava superior, são: SolM+7M » DóM+7M » SolM+7M » RéM+7M » Dó#-Ré-Fá#-Sol » SolM+7M » Sol-Si-Dó#-Fá#.

Tal como em **GT1-A**, **B1** subdivide-se numa primeira antecedente que termina em Sol4, do c.38 ao c.42, numa segunda sub-frase que indaga para além da primeira ao terminar em Dó#5, do c.42 ao c.46, e na resposta ou consequente, do c.46 ao c.57, que resolve “as questões”, finalizando no acorde que é a junção dos bicordes iniciais ou acorde quebrado do c.38, Sol3/Si3/Dó#4/Fá#4. **B1** termina com a mesma dupla que se observara em **A**, mas

agora de Si1/Dó#2 para Fá#1, enquanto a m.e. repete o arpejo de Fá#2.Sol2.Si2.Ré3.Fá#3. Com exceção do impulso da frase, no c.38, e do acorde final, no c.53, todo o **GT1-B1** é executado com bicordes na m.d., à semelhança de **GT1-A1**, também atingindo 9Ms nos cc.49-52.

A passagem para **GT1-B2** [S2/III/58-62] relembra a de **A1** para **A2**; o autor repete a redução do compasso ternário para o binário (2/8) e coloca também uma respiração (c.58). O início de **B2** é, no entanto, em *mezzo-forte*. Em vez de acrescentar bicordes ao tema, desta vez Lopes-Graça quebra os bicordes de **B1**, mantendo a linha principal melódica no soprano. Nos finais das duas primeiras sub-frases a voz secundária, *poco sforzando*, elabora um trilo de semicolcheias (primeiro compasso) e depois de tercinas (segundo compasso), com Dó4-Si3 nos cc.61 a 62, e com Sib3-Lá3 nos cc.65-66. A m.e. diverge do feito anteriormente, reduzindo o arpejo para acordes de três notas, no segundo tempo, fazendo par com uma nota solta, no terceiro tempo, em *diminuendo*. O ritmo corresponde a cada sub-frase, sem ser constante, como em **B1**, pois altera-se no compasso final das antecedentes e na consequente. A progressão harmónica, do c.59 ao c.66, retirando Fá#2 na sua função de base ou pedal, é de: SolM » DóM » SolM » Fá#m .

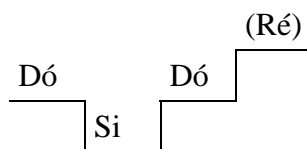
A terceira sub-frase de **B2** inicia um *crescendo* em dinâmica e intensidade dramática, com duas sequências: de dois grupos, Dó#5-Si4-Dó#5 e Ré5-Dó#5-Ré5, que se repetem, e outros quatro grupos de três graus conjuntos descendentes, que se iniciam em Mi5, em *forte* e *poco animando*, e terminam no acorde com Lá4, já de **GT1-C**. É curiosa a escrita do autor, em que a distribuição das colcheias do tema não é correspondente ao compasso ternário a que estas pertencem (3/8) mas sim de acordo com os acordes acentuados da m.e. (a cada segunda colcheia), em binário. A progressão destes acordes, do c.67 ao c.74, é feita em duas partes, correspondentes às duas sequências: o acorde de Fá#m altera-se para Fá#M, e a partir do c.71 começa uma ascensão de Fá#2-Sol2-Lá2 com a junção constante de três segundas agregadas, Si2/Dó#3/Ré3 (2.1) .

Considera-se a finalização da Secção I, e parte **A** deste andamento, uma Coda, reafirmada na última secção (c.317). Trata-se fundamentalmente de um jogo sequencial de duas frases

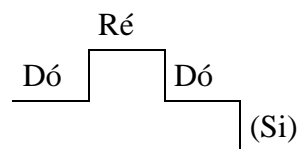
distintas e alternadas que vão percorrendo diferentes estratos harmónicos. As frases **C** [S2/III/75-79] estão ligadas aos acordes cadenciais de **GT1-A** e as frases **D** [S2/III/80-82] às células cadenciais de **GT1-B**, invertidas.

Há também uma alternância do carácter, mais brilhante e um *poco* [ou talvez, *bem...*] *deciso* em **C**, com uso do pedal de sustém (justificado, para além da textura mais rica que se lhes empresta, pela prolongação da semínima do primeiro acorde (c.75), como acontecera no c.3) em acordes acentuados (“-”) contra os pares mais incisivos (“>”), e mais articulado, *non troppo animato*, em **D**, *sempre forte*, com um apontamento incisivo nas primeiras notas (em anacrusis, segunda colcheia de um isolado 2/8) de uma série em escada, com as mãos paralelas à distância de uma oitava, exceptuando os primeiros tempos, com pares de semicolcheias ligadas, em movimento contrário, à nona na m.d. (seguindo o desenho melódico) e à oitava na m.e. (alheia ao desenho melódico), com pausas de colcheia entre **C** e **D** e sem interrupção de **D** para **C**, o que exige grande velocidade na mudança de posição das mãos. Chamamos a atenção para a utilização do material de **A** e **B**, e consequentes relações que existem com os acordes de **C** (m.e. ou cruzamento de mãos) e com o desenho sequencial de **D** [vide quadro abaixo].

**B2:**



**D:**



Como também se poderá observar facilmente, em **C** há uma base tonal estável, enquanto que **D** é modulatório, se bem que a direcção seja individual e não necessariamente continuada ou concluída em **C**:

<b>C1:</b> Ré	<b>D1:</b> Ré.Dó.Si.Lá.Sol
<b>C2:</b> Dó	<b>D2:</b> Sol.Fá.Mi.Ré.Dó.Si.Lá
<b>C3:</b> Lá	<b>D3:</b> Lá.Sol.Fá#.Mi.Ré.Dó#.Si.Lá.Sol//Fá#.Ré.Dó#.Si.Lá (>Láb)

A frase **D3** assume uma dimensão particular, não só pela extensão das suas notas principais (na m.d. de Lá4 a Lá2), mas também pela intensidade, com *fortissimo* no c.97, *poco precipitato* no compasso (solteiro) de 2/8 (c.102), com semicolcheias ligadas e corte das notas na segunda célula, e ainda o *crescendo* no c.103, com acentuação muito marcada nos graus destacados de Ré a Lá. Suspende-se esta torrente indómita na barra dupla que separa **GT1** de **GT2**.

Pretende-se uma larga respiração antes de se iniciar a Secção II, *Allegretto capriccioso e con umore* [S2/III/104-106]. Muda o tempo (semínima = 88-96), muda o compasso/pulsação (2/4), muda o carácter; é um *intermezzo*, mais do que 2º Acto, qual pantomina de dança, uma ‘Straussiana’ *Ariadne auf Naxos* » irão as personagens misturar-se? Vindos dum *crescendo* já *fortissimo*, deparamo-nos com uma pequena marcha cujo movimento compassado nos lembra o segundo andamento. Há na formação da textura de **GT2** uma união entre as mãos. A m.e., com bicordes constantes em Lá1/Mib2, suaves apontamentos em *staccato*, com colcheias soltas que se poderão definir como uma voz de tenor em Lá1, em síncope. A m.d. coadjuva no comentário da m.e. a si própria (tenor) com acordes de SolM na primeira inversão. Nos quatro primeiros compassos estes acordes (junção da m.e. com a m.d.) são acentuados (“>”), conferindo a **GT2-A** um efeito jocoso.

A contrapor a esta passada monótona aparecem arpejos intercalados feitos pela m.d. e baseados nos acordes de SolM anteriores (cc.106, 108 e 110). Mais inesperada ainda é a intromissão de uma métrica de 1/4 com *sforzando* acentuado (“^”) na segunda metade do único tempo. Voltam os arpejos no compasso seguinte – notamos o *crescendo* que acompanha sempre o movimento ascendente e o *decrescendo* o movimento descendente, e também que o tenor, na m.e., quando estes desenhos aparecem, que diminui a sua intensidade, deixando de ser acentuado (*staccato*, como no baixo).

O c.111 apresenta material que diverge de **A** [S2/III/111-112]. **B1** caracteriza-se por uma maior independência melódica conferida à m.d. e não por uma função meramente decorativa. Demarca-se uma parte com escalas, ascendentes e descendentes, e outra com notas repetidas. À semelhança do c.110, que repetira o arpejo descendente, o c.113 é

também uma repetição do c.112. A linha melódica é ornamentada por apogiaturas breves sobre as notas que deverão possuir maior ênfase, ou ligadas às seguintes (cc.112-113 e 117-118) ou sobre semínimas acentuadas (cc.114 e 115).

Note-se que é também sobre elas que está marcada maior intensidade (*crescendo* para ou *diminuendo* de). As apogiaturas em **B1** são à terceira superior ( $\underline{-3}$  para Si e  $\underline{-4}$  para Ré). A m.e. continua o seu acompanhamento pausado, com uma demarcação do tenor nos cc.112-113 (>), onde este ascende, para além de  $\underline{+7}$  sobre o baixo, de  $\underline{+5}$ . No baixo, o bícorde de Lá/b só é alterado a partir do c.114, onde ascende também  $\underline{+5}$  (dois tons e meio) para Lá/Mi e Sib/Fá. O tenor, sendo uma voz que deverá ser ainda mais destacada (“-“), *cantabile*, continua o seu movimento paralelo à 5ª superior ( $\underline{+7}$ ). [Assim:  $\underline{+1}.\underline{+1}.\underline{+1}.\underline{+1}.\underline{+1}.\underline{+1}$  ??] Tanto nas escalas, tocadas com leveza e destreza, como nas notas repetidas, ao intérprete são-lhe exigidas diversas mudanças de intensidade coerentes com a lógica da condução musical.

Funcionando como ponte, eis **GT2-C** no c.119, que basicamente lembra a jocosidade dos primeiros compassos desta Secção II acrescida de apontamentos tipo apogiaturas sobre Si3 (nestas não têm acentos) – são dois primeiros tempos que variam gradualmente a velocidade e as oitavas das vozes anteriores, abruptamente interrompidas num compasso de 1/4 com um acorde de Mib2/Sib2/Fá3/Fá#3/Lá#3/Dó#4/Fá#4 (grupo de 5ps mais o acorde de Fá#M) em colcheia, *fortissimo* e acentuado, na parte fraca do tempo.

O autor coloca novamente uma longa respiração (//) antes de reiniciar **GT2-A1'** (c.130). Ligeiramente mais intensa do que **A1**, em *mezzo-piano*, contém algumas diferenças que contribuem para reforçar o carácter facetado deste grupo temático. Em vez dos quatro tempos iguais de **A1**, nos três compassos de **A1'** há mutações nos terceiro e quinto tempos: o acorde de colcheia dá lugar a duas ligeiras semicolcheias, sem acentos, e o tenor passa a ter um valor mais longo (“-” em vez de “^”). O c.133 relembra o arpejo em arco dos cc.106 e 108.

Uma outra irregularidade dá-se no c.134, agora ternário: no primeiro tempo retoma-se o primeiro tempo dos cc.131 ou 132, com as semicolcheias na m.d., e no terceiro tempo, que poderia mais coerentemente ser dividido em 1/4 como no c.109, o acorde é tocado em *sforzando*, mais acentuado (“^” em vez de “>”) e na segunda semicolcheia. Recupera-se o arpejo em arco no c.135, mas no próximo compasso há uma cesura relativamente ao c.134, um 2/4 devido à exclusão do segundo tempo. A finalização da frase difere um pouco de **A1**, pois repete os arpejos em arco duas vezes (cc.137-138) e os arpejos descendentes variam a posição de Ré4-Ré3 (segunda inversão de Sol), Si3-Si2 (primeira inversão) e Ré4-Ré3 (segunda inversão).

No c.140 inicia-se **B1'**, uma **B1** muito desenvolvida. Cedo se notam as diferenças, pois já no c.141 a escala avança em *staccato* até a um arco com Ré4-Fá#4-Ré4 em *legato*, seguindo-se quatro graus conjuntos em *staccato*, enquanto a m.e. ascende agora à 5p, Sib2-Fá3, também com acentuação. A partir do c.143 a m.d. assenta em Fá#, com notas repetidas e escalas do tipo já exposto, derivando depois descendentemente por 5ps (-7), GDó#5-Fá#4-Si3. A m.e. inicia um cromatismo por degraus, de Lá#1 a Fá#2 (c.154), sempre com a relação de 5ps, a primeira em bicombe, seguida de uma 5p acentuada (“-”) ou de três colcheias em arco, acentuadas (“>”). Notar que as apogiaturas têm intervalos diferentes que correspondem a âmbitos que acompanham o crescendo na dinâmica, 3 » 5.

O autor expressa com frequência o aumento de dinâmica: cc.143, 144, 151 e 152, com símbolo de *crescendo* e cc.146 e 153 com a indicação *più sonoro*<sup>17</sup>. A frase termina com uma escala com três tetracordes descendentes (-2.-2.-1), enquanto a m.e. quebra o cromatismo ascendente com 3Ms, por 5ps e um apêndice de quatro graus conjuntos, destacados nas m.d. (Fá3.Mib3.Réb3.Dó3) e m.e. (Solb2.Láb2.Lá2.Sib2), em movimento contrário, *crescendo* e *poco precipitato*. Segue-se um compasso de 1/4 que, mais do que o fim de **GT2** é o início de **GT3**. A pausa de colcheia é entendida como respiração, que o

---

<sup>17</sup> Pode-se considerar a aplicação de três *crescendo* nos cc. 151-153, que acompanham as notas repetidas. O *più sonoro* será mais eficiente como resultado final, no c.154. Esta conclusão interpretativa é corroborada pelas indicações no caso semelhante que se observa nos cc. 143-146.

intérprete medirá. O Mib em colcheia, *forte* e acentuada, colocada antes da barra dupla, dá entrada a uma Marcha em 2/4, com a armação de clave de Mib-Maior e o *Tempo giusto*, *molto marcato* (semínima = 100). A construção desta Secção III é muito clara e simples [S2/III/157-159].

A frase **GT3-A1** pode dividir-se em duas sub-frases antecedentes (**a**) e uma sub-frase (**b**), resultando **aab**. A melodia encontra-se na m.d., maioritariamente no registo 3 em **GT3-A1** e no registo 4 em **GT3-A2**, bem caracterizada ritmicamente e com acentuações específicas em cada nota, demarcando-se o começo em anacrusis e a terminação em semínima sincopada. É necessária uma boa articulação vertical dos dedos com apoio do pulso, enquanto na m.e. se utiliza rotação ascendente nos acordes arpejados com 15 ou 16 de extensão. Enfatizando o carácter marcial deste Grupo Temático, a m.e. toca acordes arpejados no sentido ascendente, com ímpeto, acentuadas (“>”) mas em *staccatissimo* (indicação do autor), em sínkopas, como anuições ou salvas às ordens militares da melodia. O ritmo da m.e. é periódico nas sub-frases **a**, mas em **b** varia: a partir do c.162: os acordes alternam com uma nota destacada acima do soprano, Sib3, com as mesmas acentuações.

Os acordes de Mib/Sol/Sib/Fá# (=Solb), de ambiguidade modal, alteram-se desde o c.163: o baixo desce de Mib1 para Sib0 (cc.165-166), com acordes de SolbM, FábM (= MiM) e Mibm na segunda inversão com 7M agregada na nota superior, ou, noutra perspectiva, com acordes de Sibm, Lábm e SolbA na primeira inversão com a 6m agregada. Uma escala repartida pelas duas mãos serve de ponte de **GT3-A1** para **GT3-A2** (cc.166-167), de Sib2 a Sib3/Sib4, iniciando-se em *mezzo-piano*, *poco ritenuto*, com *crescendo* e *avivando* até ao início da segunda frase principal desta secção, *a tempo*.

As diferenças entre **GT3-A1** e **GT3-A2** são os registos, uma oitava acima, o uso de oitavas no tema (Sib, Fá e Sol) ligeiramente modificado na segunda **a**, a mudança dos acordes da m.e. no c.170 (primeira inversão de DóbM com 7M agregada) e no c.175 (segunda inversão de Mibm com 7M agregada), a consequente (**b**) que repete a primeira célula com *stringendo* e *crescendo*, e tercinas no c.174, para finalizar, com um *ritenuto* e uma oportuna respiração no c.175, na preparação para a oitava longa de Mib em acentuado



*sforzando, a tempo*. As indicações pormenorizadas que observamos nos cc.174-175 são um exemplo do pensamento interpretativo de LG.

Do c.176 ao c.191 presenciamos uma frase cadencial, **GT3-B**. A m.d. sustenta a oitava Mib3/Mib4 iniciada em *forte*, com acentuação e *sforzando*, durante nove tempos e meio, terminando o que se pode considerar a primeira sub-frase com a mesma célula com que terminara **GT3-A2**, em oitavas de Láb.Sol.Sol bem destacadas, com a indicação de *forte* justificada pela diminuição natural do som na prolongada oitava de Mi. A m.e. preenche esses tempos com quatro repetições, *a tempo, secco, senza pedal e meno forte* que a m.d., em toada beligerante, pertencente aos mesmos acordes e ritmo da sub-frase **a** de **GT3-A1** ou **A2**.

A segunda sub-frase repete a primeira, seguindo-se uma sub-frase final, *sempre forte*, que fracciona as anteriores, resumindo-se à repetição dos dois acordes na m.e. e das células finais da m.d., em três tempos nos cc.186-187, e ainda mais reduzida, a dois tempos, com apenas um acorde na m.e., nos cc.188-189, *poco affretando*. No c.190, depois da última afirmação da oitava Mib3/Mib4, e do último acorde Mib1/Sol1/Sib1/Fá#2 da m.e., há uma suspensão do bulício anterior: respira-se e concentra-se a fúria numa única nota, acentuada e em *fortissimo*, Réb3, *lunga* com suspensão, que se esvai naturalmente. Termina assim um curto Grupo Temático, como que o relato de um episódio bélico, um retorno ao passado, uma recordação inserida na representação encenada desta Sonata.

Após o desaparecimento do Réb3, respira-se e reinicia-se **GT2**, novamente sem armação de clave, e num curioso *molto ritenuto* (semínima = 63 !). **GT2-A2** relembra **A1** mas como que distante, em *pianissimo*. Os acordes na m.e. são de Mib0/Sib0 com a adição da 5ª Fál1, discretas, em *staccato* leve. A m.d. também subtilmente, sem os acentos existentes em **A1**, apõe acordes de Ré na 2ª inversão, distendendo-os em arpejo (arco superior) no c.194, com a nota mais aguda, Fá#2, com pequeno apoio, diferente do acento “>” em **A1**. O c.197, em 1/4, aponta o acorde do segundo meio tempo em *poco sforzando*, mas este deverá ser ainda comedido. **A2** termina como **A1**, com uma sucessão de arpejos num 3/4 – é, no entanto, no

fim deste compasso, indicado pelo *animando poco a poco*, que se vislumbra o começo dum movimento ascensional e de tensão que percorrerá todo o **GT2-B2**.

**B2** compõe-se de três linhas que se sobrepõem num crescendo de intensidade, velocidade e altura de notas. Na primeira, a m.e. tem base ainda em Mib0 e a m.d. começa a escala ascendente de Ré-Maior em Sol1 no c.199. Seguem-se três escalas descendentes, com a apogiatura à 3m superior sobre Fá#2 (cc.200-202). Na segunda, a m.d., ainda em Ré-Maior, faz uma escala no c.203 e repete três escalas descendentes com apogiatura também de 3m superior sobre Sib2. Sobe em escala novamente no c.207, na terceira sub-frase, mas o desenvolvimento posterior é bastante alterado, como no c.208 [!!]. Note-se que a progressão da m.e. não é coincidente com a da m.d., sendo enviesados os movimentos, com a m.e. antecipada em dois tempos. A partir do c.202 a m.e. enceta a subida cromática que será a sua linha condutora nesta frase cadencial: eleva-se, sempre com a fórmula de bicorde de duas 5ps, de Mib0 a Sol0 do c.202 ao c.204, estaca por dois compassos em Sol0, e de Sol0 a Si0 do c.206 ao c.208.

O autor não deixa ao acaso esta frase preparatória do grande final [S2/III/208-209]. No c.208, em *mezzo-forte*, aponta *più mosso, con umore*. Contrapõem-se dois movimentos: uma voz superior que perpetua as escalas em semicolcheias anteriores, e acordes acentuados, num registo mais grave, que progridem cromaticamente. Na voz superior, as apogiatras convertem-se em intervalos harmónicos de 3ms, também congregados cromaticamente (Ré3/Fá3, Fá#3/Lá3, Sib3/Réb4 – Ré4/Fá4, Fá#/Lá4 e excepção Lá4/Dó5), conferindo-lhes maior importância com uma textura mais densa. Existem ocasionalmente sobreposições com os acordes quebrados da m.e. (cc.209 e 211). É curiosa a forma como Lopes-Graça variega a progressão dos acordes graves: nos segundos tempos dos compassos citados, no acorde de Dó# (+5/+5) inverte a segunda 5p superior e lança-o como apogiatura para o arpejo de Mi3/Lá2/Ré2 descendente e em *decrescendo*, com tercina de colcheias (contra as quatro semicolcheias da m.d.) e articulação “humorística”. O mesmo se passa com os acordes de Fá e Fá# no c.211, e ainda, com diferença na relação interválica, nos acordes de Lá e Sol no c.214. Podem-se observar outras irregularidades a partir do c.212, como o desenho melódico na m.d., as articulações variadas, a progressão

dos acordes por terceiras num ritmo diferente e um *sforzando* no segundo acorde do c.213 com apoio pós pausa de semicolcheia [S2/III/212-218].

No c.214 faz-se a ponte para **GT1-A3** com uma escala ascendente na m.d., irregular (+2.+1.+1.+1.+2.+2.+1.+2.+2.+1.+2.+2.+2.+2.+1). Na m.e. prolonga-se o acorde do c.213 por dois tempos, e no terceiro tempo ressoam os últimos suspiros de 5ps: apogiatura com Lá3/Sib3/Mi4 sobre o arpejo Lá4.Ré4.Sol3. É com um gradual mas drástico diminuendo, com uma agógica pormenorizada (depois de um *poco ritenuto* segue-se um *precipitato* no seu papel condutor) que se faz a passagem para **GT1-A3**.

Voltamos ao *tempo I* (3/8) no c.215, em *piano*, e novamente com armação de clave de Ré-Maior. A anacrusis para o tema principal deste andamento, Lá4, encontra-se imiscuída na escala que ascende a Ré5, no compasso anterior. A melodia projecta-se com naturalidade no soprano, mantendo a articulação de ligação entre os segundo e terceiro tempos. A voz secundária oferece a prolongação (cor de fundo) de Ré5 em semicolcheias, de um modo semelhante a **GT1-B2** (sem a nota Si). A m.e. desenha aqui um acompanhamento próximo de **GT1-B1**, arpejado e *leggiero*, com o acorde de Fá#3/Sol3/Lá3/Ré4, num registo mais agudo do que no passado, [3].

Esta é a apresentação mais lírica e leve do tema, conseguida pelo tipo de toque suave e contido, mas sobretudo pela escolha dos registos mais agudos, uma oitava acima dos outros três **GT1-A**, inclusive no par Lá2/Sol2-Ré2, cc.217-218 e 221-222 [mas no registo [1] nos cc. finais de **A3**], com a m.d. em cruzamento, e que continuam a ser *un poco marcato*, em *staccato*. O uso do pedal, caso seja escolhida essa opção, deverá ser mínimo, de modo a permitir distinguir os pormenores da articulação e evitar a saturação, podendo, no entanto, contribuir para uma coloração mais esbatida.

É apenas com uma pausa de colcheia num compasso de 2/8 que se faz a separação entre **GT1-A3** e **GT1-A4**, sem a respiração observada no c.20 – o intérprete poderá optar por uma interrupção maior, dado o ímpeto *molto energico* e *forte* com que se inicia a frase

[S2/III/234-238]. O tema está agora em oitavas, agregando o bicorde Sol#4/Lá4 de **GT1-A2** ao segundo tempo, ainda mais veemente e apoiado pelos acordes da m.e., também acentuados (“>”). O par -7 (dominante-tónica) [atrás: inversão do tema +4p / \ -5p] em **GT1-A4** também está expressamente acentuado.

No c.248 surge uma pausa inesperada, e o tema, em vez da resolução Fá#-Mi-Ré, desvia-se para Sol#4 (com Fá#3, 14). Nova interrupção no compasso seguinte, agora em 2/8, com um grupo curioso de figuras em simetria [S2/III/249], num grande *crescendo* para o *fortissimo* do c.250. Aqui recomeçam os compassos ternários (3/8), em que se evoca uma base harmónica de Mib, com um acorde irregular (1/4/2/5) que funciona como tónica “dissimulada”; se excluirmos o Fáb, nota extra de grande dissonância (1), temos na composição deste acorde novamente uma construção simétrica (Mib/Láb»5 e Sib/Mib»5).

m.d.»	Fá	Sol	Mi	Mib
	11	12	12	11
m.e.»	Solb	Sol	Mi	(Mi)

Os cc.250-254, à semelhança dos cc.35-38, cadenciam **GT1-A4** ao mesmo tempo que fazem a ponte para o grupo frásico seguinte, através da deslocação dos pares de colcheias e suas “contra-regras” (acordes na m.e.), a diferentes oitavas (registos 3/2-1/0-2/1-3/2-4/3-5/4/3/2). Aplica-se o mesmo processo utilizado em **GT1-A2**, nomeadamente o *stretto* final [S2/III/254-259], mas com algumas diferenças: a dinâmica é de *fortissimo* com *diminuendo* para *piano*, as acentuação e articulação variam, com pares desligados ou ligados, não se utiliza pedal e há sobretudo um jogo rítmico mais lento e mais longo.

O Ré#4 (= Mib anterior) no c.254, dominante da próxima tonalidade de Sol#m (armação de clave), em anacrusis, dá início a **GT1-B3** [S2/III/254-259]. Esta frase transpõe **GT1-B1** para uma 3m inferior (-3), mantendo os bicordes na m.d., agora sempre em *staccato*, e convertendo os arpejos ascendentes em baixo (pedal em Ré#2) e acordes de MiM (+7M), LáM e SiM com 7M agregada. Os finais das sub-frases são, no entanto, mais desenvolvidos, lembrando os trinados na voz intermédia em **GT1-B2** – estas passagens

exigem uma grande destreza pois, apesar de *un poco rubato*, as deslocções de +12 (cc.257-258) e de +24 (cc.261-262) não facilitam as exigidas gradação de *sforzandi/diminuendi* e velocidade. O próprio autor propõe que **B3** seja tocada em *piano*, *molto staccato* e *leggero*. O final da totalidade da frase limita-se à prolongação do acorde Mib3 – na m.d. (5+5 / +4 agregada) e à repetição do acompanhamento (binário), na m.e. até ao c.274, onde interrompe, com uma pausa de colcheia. O c.274 oferece o impulso para **GT1-B4** com um arpejo constituído por dois tetracordes de Mi-Sol#-Lá#-Ré#, num veemente *crescendo* para *forte*, após a segunda pausa de colcheia, com semifusas a preencher o segundo tempo de um inaudito 2/8.

A próxima frase, *Pochissimo più animato*, difere das restantes na articulação da melodia [S2/III/275-279], enquanto a voz intermédia, em bicorde, é prolongada pelos dois compassos de 3/8. A m.e. acompanha em acordes bem marcados (“>”) com as notas iguais a **GT1-B3**, em ritmo binário sincopado. As interrupções divergem também das anteriores. Nos cc.277-278 suspende-se a melodia, em bicorde, por um compasso, enquanto a voz intermédia ganha destaque num desenho em arco (acompanhada pela dinâmica “< >”) com as seguintes células: 3 X **a** (-1,+1), 2 X **b** (+1,-1) e 1 X **c** (-1,-1), resultando **aaabbc**. A m.e., depois da pausa de colcheia no primeiro tempo, faz cinco acordes, em *staccato*, de Ré#2/Mi2/Lá2/Dó#3, ou seja, mantém-se a base Ré#/Mi e sobe-se +1 as duas notas superiores. Nos cc.281-282 o conjunto repete-se com outras notas; a m.e. muda para Ré#2/Fá#2/Lá#2/Si2<sup>18</sup> e a voz interna finaliza com célula **a** (-1,+1). Nas três sub-frases o soprano inicia-se com Ré#4, como em **GT1-B3**; ao aparecer no terceiro tempo<sup>19</sup> dos cc.278 e 282, em anacrusis para o início da próxima sub-frase; a execução desta nota destacada por cima de outras que mantêm a sua individualidade exige um controlo absoluto dos dedos (vozes independentes). A terceira sub-frase, *meno forte* e *poco avivando* com *crescendo*, esclarece as anteriores ao mesmo tempo que lança uma nova frase, **E1**, baseada na sub-frase cadencial de **GT1-B2** [S2/III/287-288].

---

<sup>18</sup> Acorde este que permanece na sub-frase seguinte.

<sup>19</sup> E último tempo de cada sub-frase.

## SONATA N.º 2

A intenção, neste grupo cadencial, é óbvia: o autor coloca expressivamente as indicações *Scherzando* e *leggiero*. As células de três graus conjuntos descendentes, na voz superior, são acompanhadas a intervalos sequencialmente menores com a proporção semelhante à verificada em **GT1-B2** (15.12.9/12.9.5 »»comparar). A notação, com cada par de colcheias com as hastes ligadas, em contradição com o compasso ternário a que pertencem, segue também o que fora escrito nos cc.71-74. Será possivelmente intenção do autor evitar uma acentuação demasiada em cada grupo de três colcheias correspondentes a cada célula X. A m.e. acompanha os bicordes na m.d. a partir dos segundos tempos, com acordes acentuados e em que o baixo progride cromaticamente (Ré#..Sib), com tempos irregulares. No final das repetições à oitava superior acrescenta-se um elemento (pequena escala ascendente) que conduz à frase seguinte. Depois de se iniciar em *piano*, há um *crescendo poco* no último compasso de **E1** (c.305), e o começo de **E2** é já *poco più sonoro*. Um maior *crescendo* existe no c.304, o qual aponta para um começo de **E3** em *mezzo-forte*. A relação interváltica das duas primeiras frases **GT1-E**, sendo **E2** estruturalmente uma 3m (+3) acima de **E1**, mantém-se, como se pode observar nos quadros seguintes.

### E1

cc. 287-294											c. 295									
1	-2	11	-1	10	+1	11	-1	10	-2	8	(8)	+2	10	+1	11	+2	1	+1	2	+2
15		12		9		12		9		5	5		9		10		11		12	
10	+1	11	+2	1	-2	11	+2	1	+2	3	(3)	-2	1			+1	2			-1
		11									(11)			0	11				+3	
		1									1				1					
		10									(10)			0	10				+3	
		2									2				2					
		8									(8)			0	8				+3	
		5								4	4				3					
		3							+1	4	(4)			+1	5				+1	

## SONATA N.º 2

**E2**

cc. 296-303											c. 304										
4	-2	2	-1	1	+1	2	-1	1	-2	11	(11)	+2	1	+1	2	+2	4	+1	5	+2	
15		12		9		12		9		5	5		9		10		11		12		
1	+1	2	+2	4	-2	2	+2	4	+2	6	(6)	-2	4			+1	5			-1	
		2									(2)			0	2					+3	
		1									1				1						
		1									(1)			0	1					+3	
		2									2				2						
		11									(11)			0	11					+3	
		5								4	4				3						
		6							+1	7	(7)			+1	8					+1	

A frase **GT1-E3** conserva a primeira parte idêntica às primeiras partes de **E1** e de **E2**, com exceção da última nota do contralto, Láb em vez de Lá-natural (+1 em vez de +2). Esta alteração pode ser entendida se nos reportarmos à segunda parte das frases anteriores, em que o contralto, depois de baixar uma 2M (-2), ascende depois apenas uma 2m (+1).

**E3**

cc. 305-308										
7	-2	5	-1	4	+1	5	-1	4	-2	2
15		12		9		12		9		6
4	+1	5	+2	7	-2	5	+2	7	+1	8
		5								
		1								
		4								
		2								
		2								
		5								4
		9						+1		10

É com a continuação da frase **E3** que a cadência se transforma em passagem certa e incentivante para o próximo grupo frásico (retoma de **GT1-C**) [S2/III/315-317]. A

interrupção sentida entre as duas partes é inequivocamente assinalada por uma respiração entre o c.308 e o c.309, pela quebra da dinâmica para *piano*, pela articulação em *legato* e pela diminuição da textura. As únicas duas vozes, de soprano e de contralto, limitam-se a repetir a sequência das duas células X. Esta segunda parte subdivide-se em três sub-grupos: duas sequências em colcheias, duas sequências em tercinas de colcheias, em *crescendo*, com dois compassos de 2/4 (equivalente a 4/8), e uma sequência diferente, de quatro células X continuadas, em semicolcheias (dois compassos de 3/8), deslocação da m.e. e um maior *crescendo*, que desemboca no *forte* de **GT1-C4**. Note-se que só no primeiro sub-grupo se mantêm as hastes das colcheias ligadas aos pares, como nas frases anteriores.

Eis-nos na Coda. Revê-se o mesmo fulgor, *deciso*, da Secção I. O primeiro clarão situa-se em Fá#-Maior no registo <sup>2</sup>, em segunda inversão, com a 6M agregada. Depois da barra dupla, colocada entre o c.321 e o c.322, retoma-se a armação de clave de Ré-Maior e exibe-se um *Animato, non troppo*. **GT1-D1** re-entra no c.322, após pausa de colcheia, em 2/8, com a oitava Ré1/Ré2 acentuada e em *fortissimo*, e, do c.322 ao c.338, as frases sucedem-se como no passado:

<b>C4:</b>	Fá#	<b>D1:</b>	Ré.Só.Si.Lá.Sol
<b>C2:</b>	Dó	<b>D2:</b>	Sol.Mi.Ré.Dó.Si.Lá
<b>C3/C3':</b>	Lá		

Surge um silêncio inesperado mas eloquente no c.339, uma pausa prolongada de cinco tempos ou colcheias (3/8), o que diferencia **C3'** de **C3**. O corpo do pianista desloca-se “estaticamente” do registo grave para o registo agudo. A cruzada cinematográfica prepara o seu último ataque tempestivo com contenção; o autor adverte: *ritenere*. O disparo surge longínquo, com a oitava Lá4/Lá5 em *pianissimo*. É pouco depois, desde o c.343, que se promove um *avivando e crescendo*. A descida, em terceiras, ocupa sete compassos. No c.348 chegamos a um *Animato, con agitazione*, já em *forte*, e em que se altera o padrão



anterior: a m.e. toca colcheias bem destacadas enquanto a m.d. repete o desenho de **D** mas com as semicolcheias<sup>20</sup> em *legato* e sem a deslocação à oitava superior [S2/III/348-349].

Os dois desenhos alternam-se ao longo de **GT1-D4**; no c.364 o autor reitera uma dinâmica *sempre forte*, e acrescenta a intenção de *rovinoso*, com um entusiasmo furioso ou violento. Esta característica intensifica-se a partir do c.374, ao ponto de indicar *un poco martelato* nas alternâncias entre as oitavas na m.e. e a m.d., em semicolcheias [S2/III/374].

Nesta longa frase o ritmo é assaz inconstante, sobretudo na parte intempestiva final. Para além das incursões dos binários nos mais estruturais 3/8, aparecem pausas de colcheia ou de semicolcheia de modo imprevisto. Citamos os casos especiais dos cc.381-382: o primeiro obriga-se a uma contagem em 7/16, e o segundo, depois das tercinas, possui uma pausa de colcheia, secundada por uma respiração, preparando a apogiatura breve constituída pelas últimas notas da frase, em *crescendo*, e que na realidade ornamentam a entrada do baixo no c.383, ainda em *fortissimo*.

A frase seguinte consiste apenas numa escala ascendente e que possui um contorno regular e sequencial, em que se alternam as teclas pretas, na m.e., com as teclas brancas, na m.d., com intervalos de meio-tom entre ambas [S2/III/383-384]. Mais uma vez há um recuo na dinâmica, com um *piano subito* no c.383, que auxilia o intérprete no crescimento da tensão explosiva com que acaba o andamento<sup>21</sup>. Numa maior intensificação final, do c.390 ao c.393 adicionam-se à escala ascendente, continuada na m.d., um pedal em Mi4, acentuado (“>”), e uma escala descendente cromática, em colcheias [S2/III/390-391].

---

<sup>20</sup> As semicolcheias fazem um desenho com duas células X (recordam tema inicial); apesar de possuírem cada uma três figuras, as semicolcheias estão unidas por três grupos de duas, uma escrita que desvia a colocação do apoio na primeira nota da segunda célula.

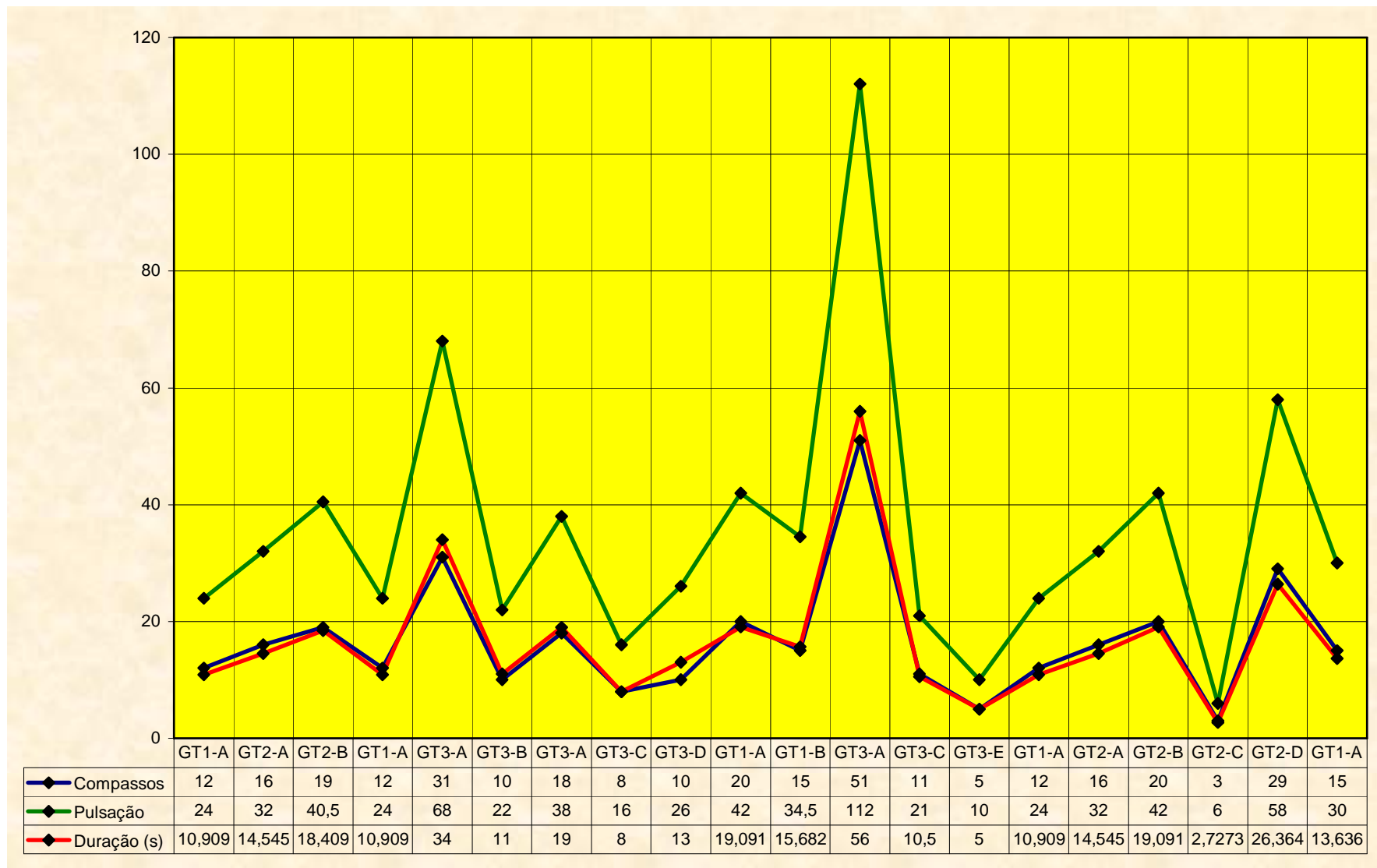
<sup>21</sup> Note-se que o *crescendo* apenas é colocado cinco compassos depois (c.387), o que contribui para o exacerbar da tensão.

## SONATA N.º 2

Quanto à articulação, o autor apenas indica o *non legato* na m.d., no c.390, para esta manter a constância na articulação enquanto a m.e. deriva para notas presas ligadas a notas descendentes, interrompidas no c.293, e que terminam na contundente 7M (11 acima do baixo Fá3). O *crescendo* persiste até ao momento do “abismo”: uma notória respiração projecta os últimos acordes com 7M agregada, de Lá para Ré, que finaliza a *Sonata n.º 2* em acentuados *fortissimi*, *a tempo*.

# SONATA N.º 2

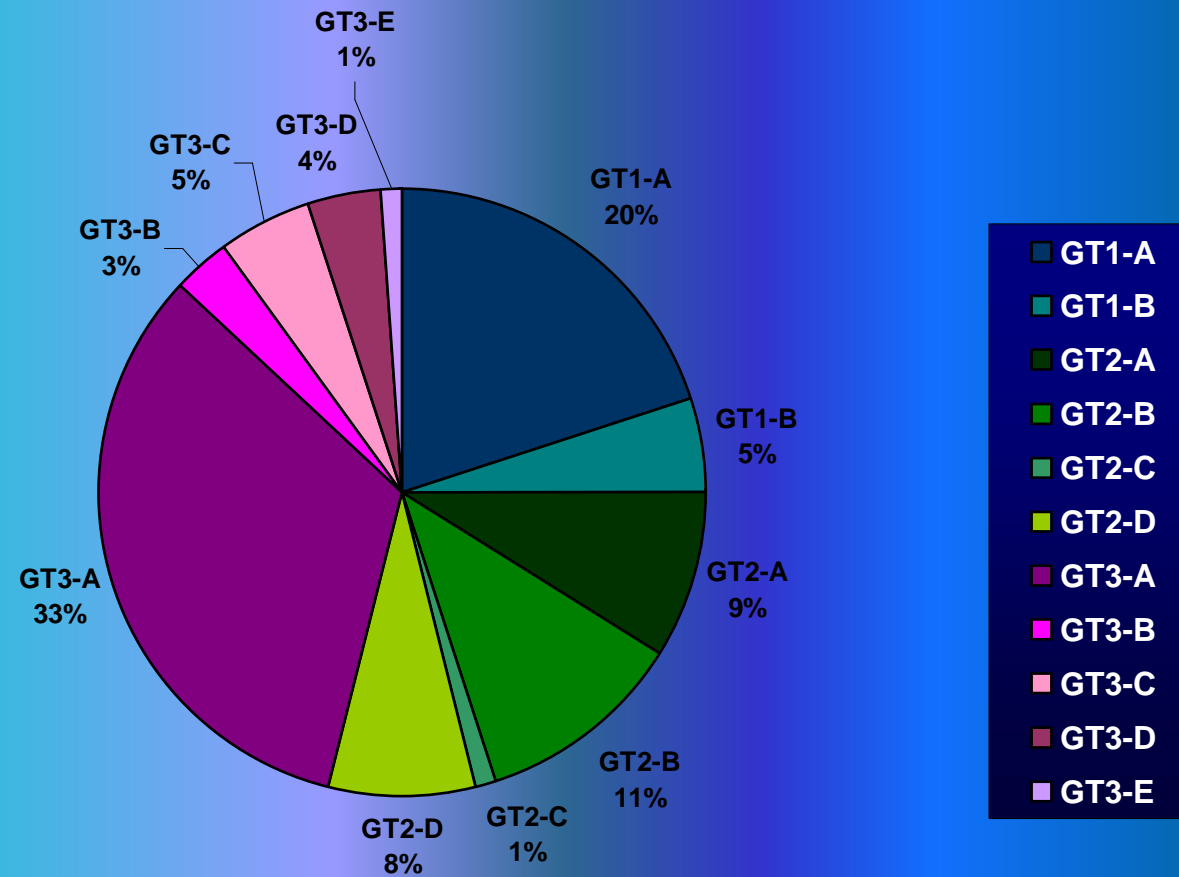
## 1º andamento: *Allegro giusto*



# SONATA N.º 2

1º andamento: *Allegro giusto*

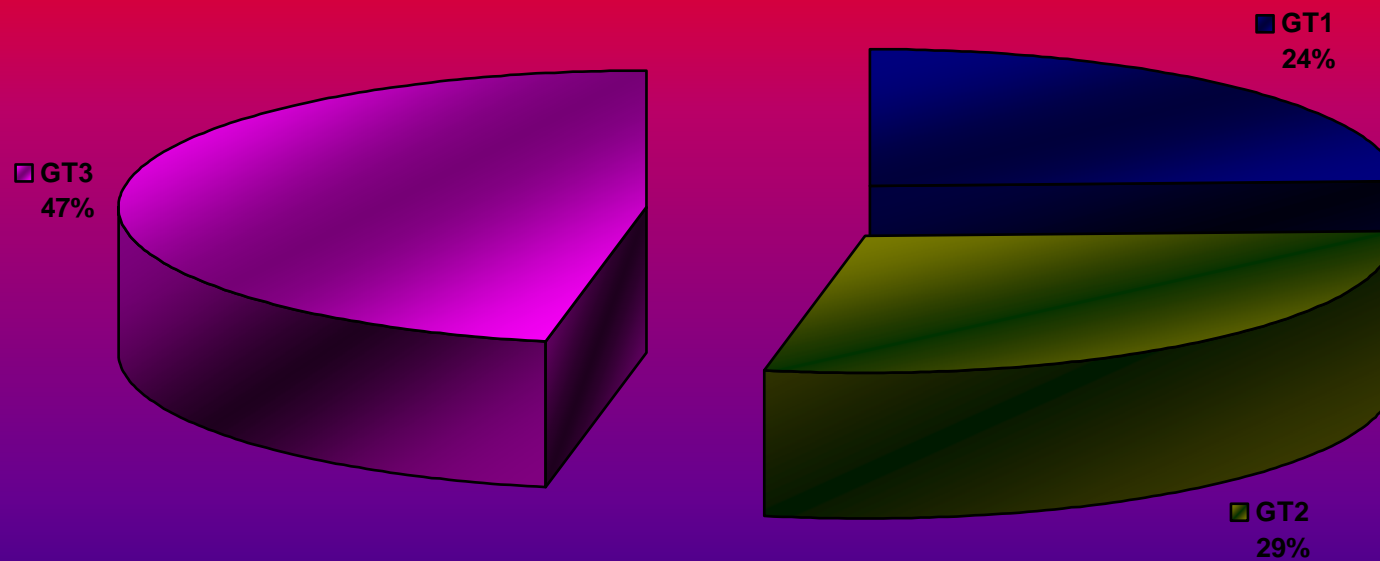
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 2

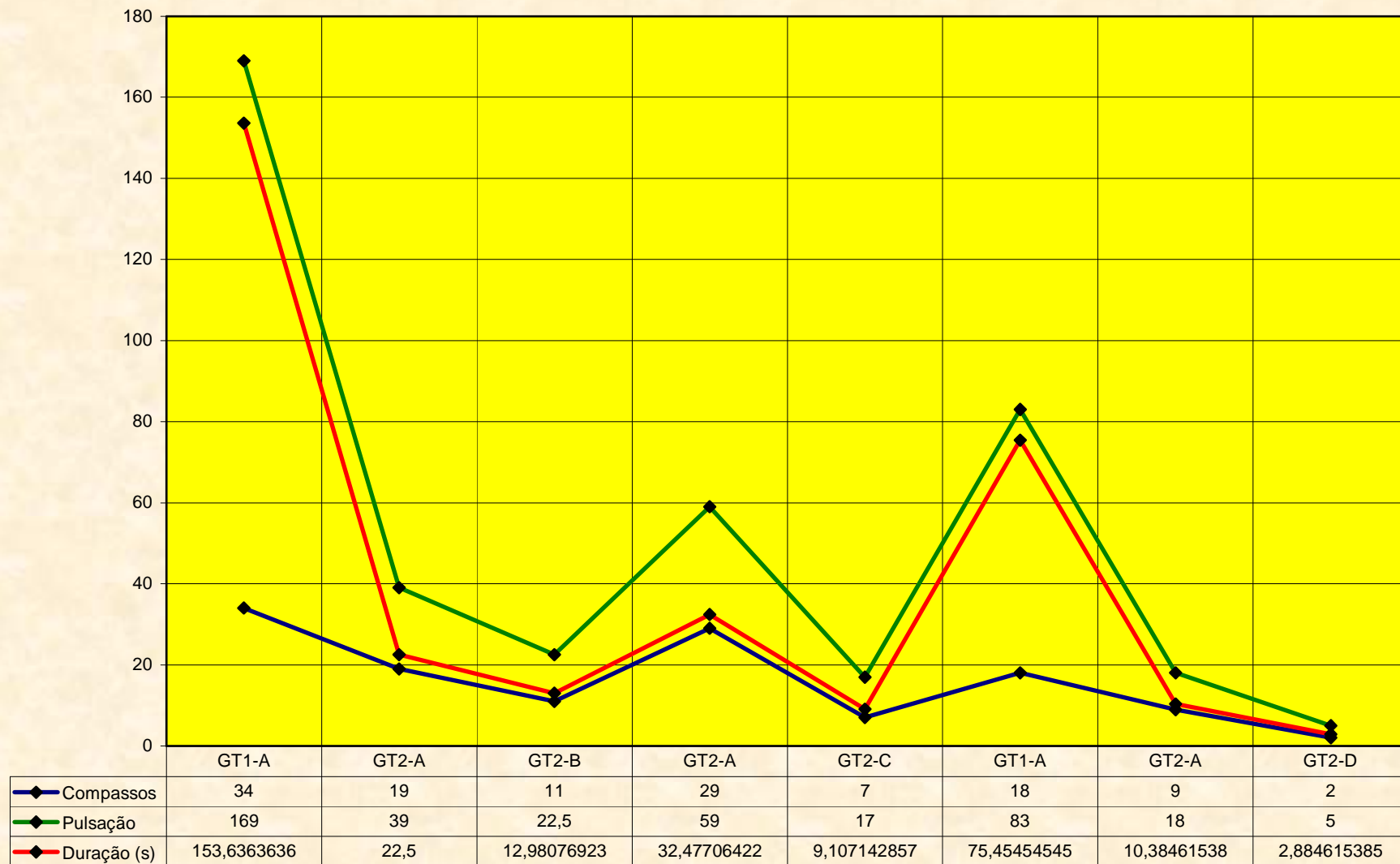
1º andamento: *Allegro giusto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATA N.º 2

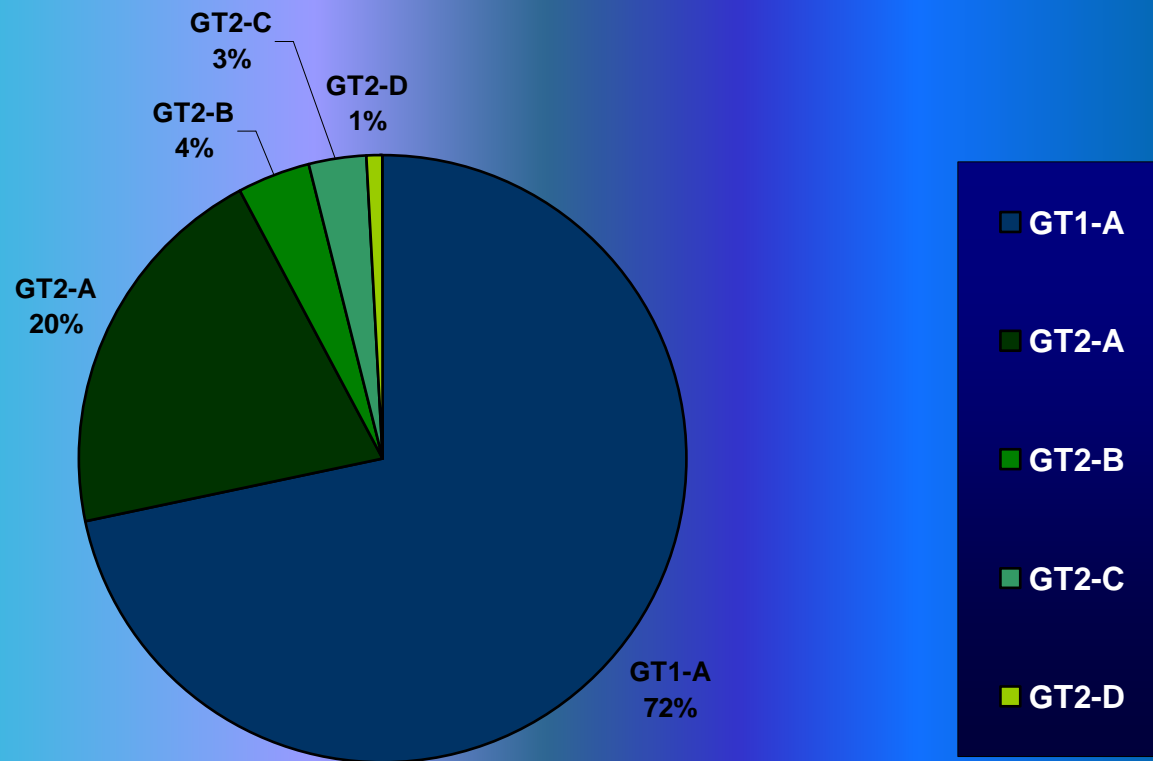
## 2º andamento: *Andante*



# SONATA N.º 2

2º andamento: *Andante*

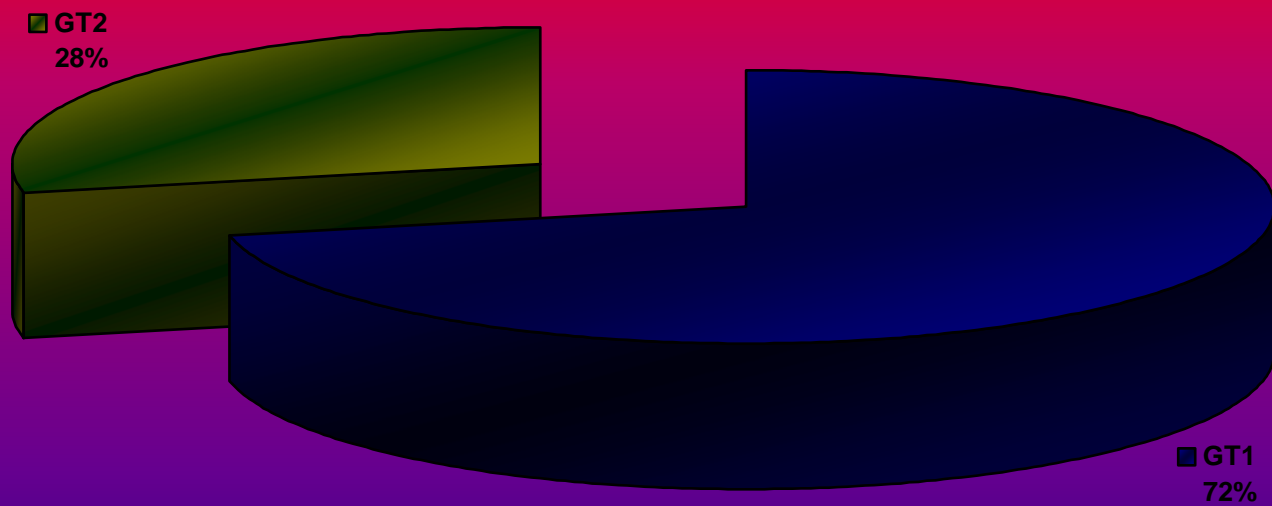
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 2

2º andamento: *Andante*

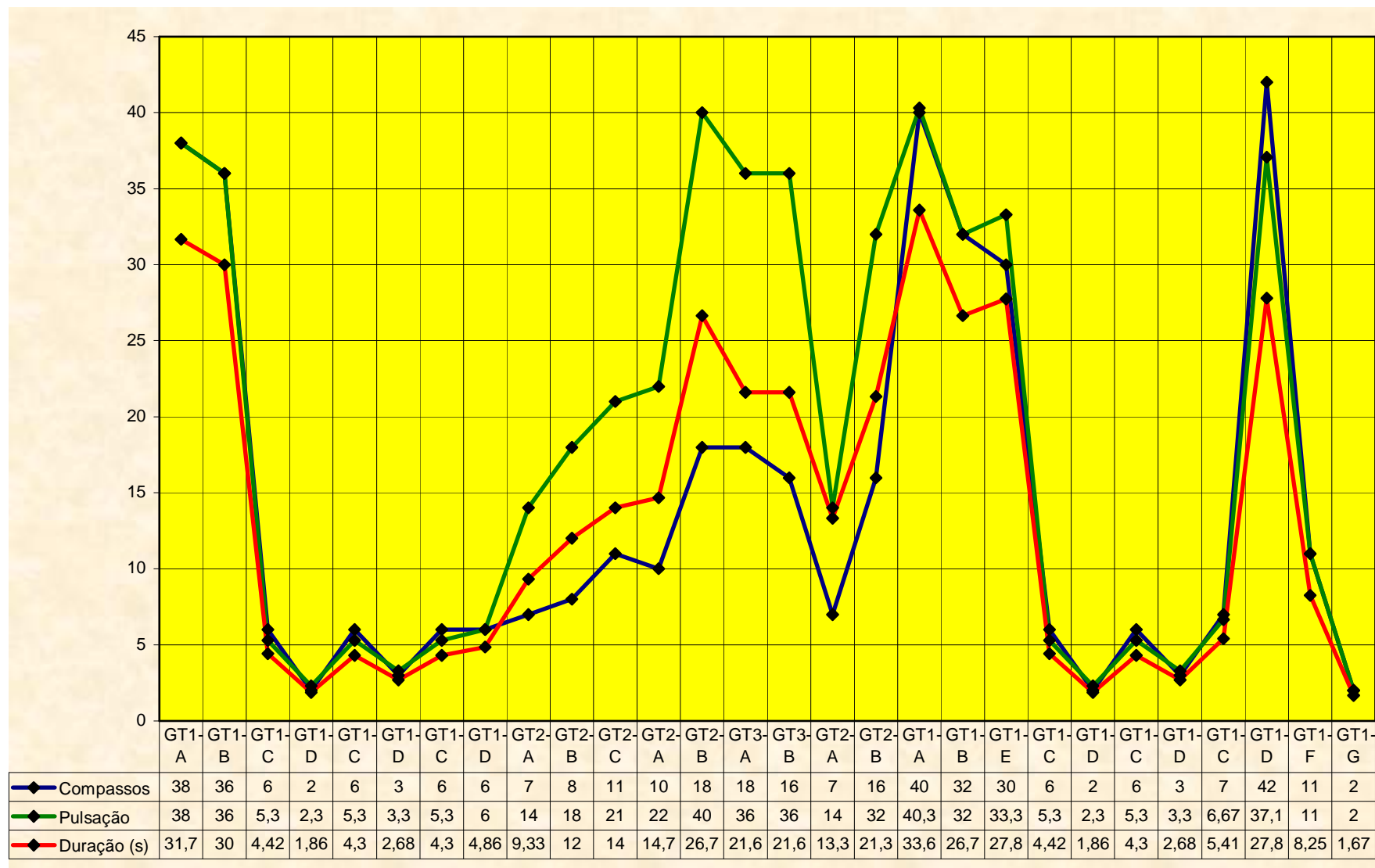
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO





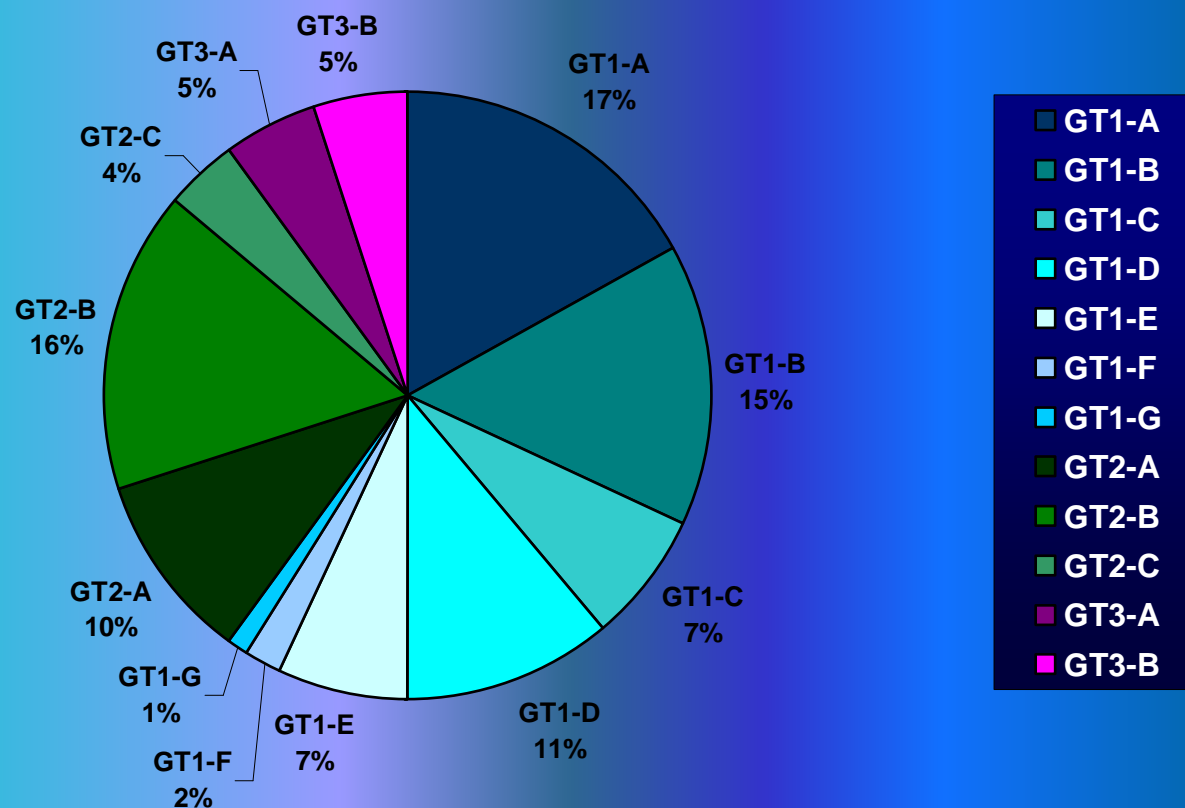
# SONATA N.º 2

## 3º andamento: *Allegro non tanto*



**SONATA N.º 2**  
**3º andamento: *Allegro non tanto***

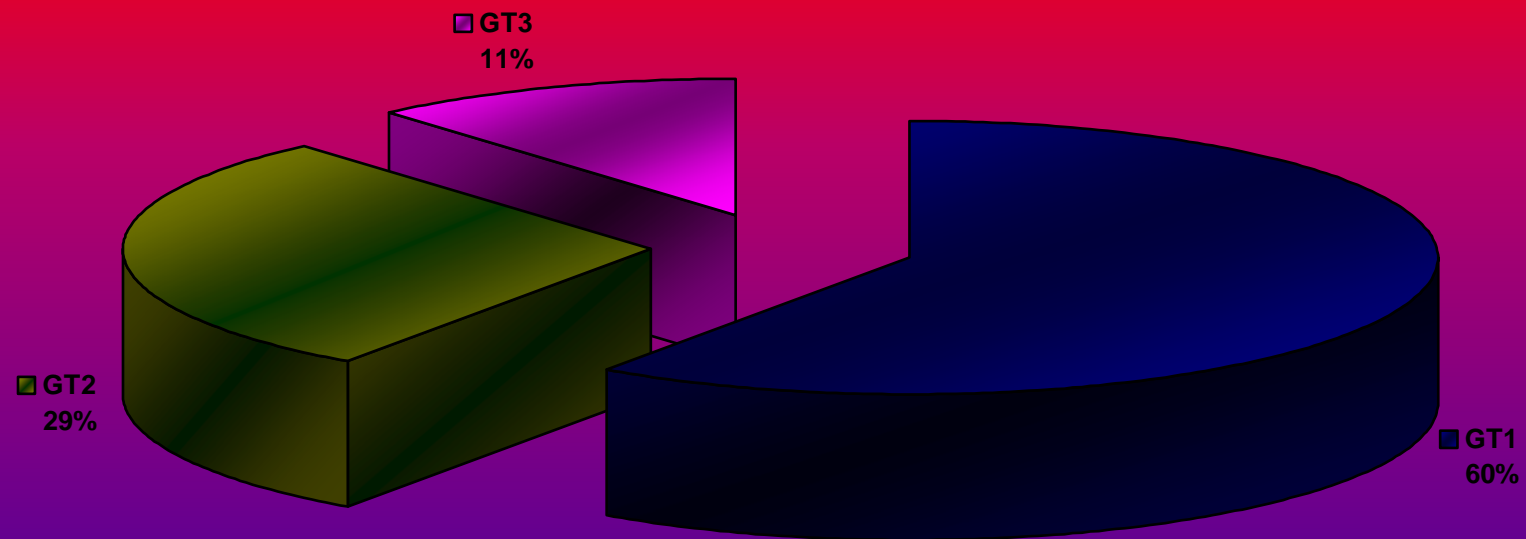
**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



# SONATA N.º 2

## 3º andamento: *Allegro non tanto*

### DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



A

***SONATA N.º 3***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 3</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 72 / LG 129</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Lisboa / 29-VI-1952; rev. 1959. © 1954 [Prémio de Composição do CCM, 1952.]
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Strepitoso – Moderato – Agitato – Meno mosso e molto cantabile – Tempo I – Meno mosso, tranquillo</i> (forma sonata); II – <i>Sostenuto</i> (ternária (ABA)); III – <i>Allegro non troppo ma rigoroso – Più mosso – Tempo I – Giubilante – Tempo I – Adagio – Animato – Tempo I</i> (rondó (ABACADBA; inclui fuga)).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:17:40 (17'40") [cálculo da pulsação]
<b>DEDICATÁRIA</b>	Hélène Boschi
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	10 de Março de 1954 / Hélène Boschi; rev.: 14 de Março de 1960 / Maria da Graça Amado da Cunha.
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Sala ' <i>Le Triptyque</i> ', Paris; rev.: Cinema Império, Lisboa.
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 3 e n.º 4: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

## SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

**1º Andamento: *Strepitoso***

Exposição														Coda						Desenvolvimento										Reexposição						Coda					
I GT1														II GT2						III GT1,GT2						IV GT3						V GT1						VI GT2			
A B C D E,F A,F F A B,C D E F A A B														B C A B C D E,F A,F F A B,C D E F A A B						C D E,F A,F F A B,C D E F A A B						D E F A A B						E F A A B									
1 50 60 94 108 122 143 154 177 211 230 258 280 287 316 326 345 356														1 50 60 94 108 122 143 154 177 211 230 258 280 287 316 326 345 356						1 50 60 94 108 122 143 154 177 211 230 258 280 287 316 326 345 356						1 50 60 94 108 122 143 154 177 211 230 258 280 287 316 326 345 356						1 50 60 94 108 122 143 154 177 211 230 258 280 287 316 326 345 356									
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290	300	310	320	330	340	350	362					

## 2º Andamento: *Sostenuto*

A		B				A											
I		II				III											
GT1																	
A		B C		D		E F		A		B C							
1		12 13		27		38 47		63		74 75							
		10		20		30		40		50		60		70		76	

**3° Andamento:** *Allegro non troppo ma rigoroso*

A				B										A						C						A (D		B)		A					
I				II										III						IV						V		VI		VII		VIII			
GT1				GT2										GT1						GT3						GT1		GT4		GT2		GT1			
A	B	A	B	A	A											A,B	C					D	A	B			A	C			A	A	A	A	E
1	5	8	12	22	32											106	147					154	173	204			214	230			255	264	279	302	314
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290	300	310	320			

# SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO

[S3-D]



## INTRODUÇÃO

Fernando Lopes-Graça precisou, como data do término da *Sonata n.º 3*, o específico dia de 29 de Junho de 1952, com a versão final, revista, de 1959. O autor atribuiu-lhe o número de *opus* 72 no catálogo feito em 1994, com a assistência e colaboração de Romeu Pinto da Silva [*Uma homenagem...*, 1995: 88-101], e Teresa Cascudo catalogou esta sonata como LG 129 [CASCUDO, 1997: XIV/135]. No Museu da Música Portuguesa, na Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais, estão inventariados três exemplares autógrafos. Para além da partitura final, NI-330, uma cópia autógrafa a tinta preta, em papel vegetal sem marca, com os fólios desagregados, existem duas encadernações excluídas pelo autor. A que corresponde ao exemplar legalizado pela SACEM a 19 de Novembro de 1954, NI-331, é um autógrafo a tinta preta em papel sem marca, com emendas a lápis vermelho e a referência de “1.º estado (não serve)”, escrita a lápis na folha de rosto (em NI-330: “© 1954”).

Coloca-se a hipótese de ser a segunda encadernação, NI-332, a versão que mais se aproxima da obra apresentada no concurso promovido pelo Círculo de Cultura Musical em 1952, e com a qual Fernando Lopes-Graça ganhou, pela terceira vez, o Primeiro Prémio. Consiste num autógrafo a tinta azul com diversificadas correcções, em papel sem marca, e com a referência de “Versão incorrecta” escrita a lápis na primeira página. Poder-se-á deduzir que uma das razões da existência de uma data exacta se deverá à intenção de apresentar esta obra no concurso acima referido.

O compositor dedicou esta sonata a Hélène Boschi, uma conceituada pianista francesa que exerceu a docência na ‘*École Normale de Musique*’ de Paris, bem como instituiu cursos de interpretação em Weimar durante aproximadamente quinze anos. A dedicatória estreou a *Sonata n.º 3* na Sala ‘*Le Triptyque*’, em Paris, a 10 de Março de 1954, ocasião em que foram reveladas outras obras do compositor. A primeira audição da versão revista (final) foi feita no Cinema Império, em Lisboa, a 14 de Março de 1960, pela pianista Maria da Graça Amado da Cunha, e a estreia no Porto deu-se no dia 9 de Dezembro de 1961, no Cinema Batalha, por esta mesma intérprete.

A força hercúlea que emana da *Sonata n.º 3* prende-nos numa viagem de esmagadoras emoções. Contrastam a fúria tempestiva do primeiro andamento com a



## SONATA N.º 3

contenção da marcha ‘fúnebre’ do segundo e a alegria ligeira do terceiro e último andamento, com os andamentos a sucederem-se sem interrupções. Evitando pausas ou suspensões, as últimas notas do primeiro andamento cedem suavemente o seu espaço sonoro aos doces acordes (em homofonia) do segundo. É a regularidade dos pausados passos marchantes de uma procissão que marca a parte central desta sonata, só interrompidos por episódios de intemperança rítmica. A passagem directa do segundo para o último andamento faz-se com a mesma habilidade que existe na introdução daquele. A folia acaba por conquistar a parte final desta dramática obra.

Estruturalmente, mantém-se o formato clássico do género sonata (rápido - lento - rápido). Esta obra dispersa o ouvido menos atento das formas tradicionais sobre as quais está construída. A variabilidade de indicações de tempo, sobretudo nos primeiro e último andamentos, podem nublar a escolha de uma forma sonata (I – *Strepitoso – Moderato – Agitato – Meno mosso e molto cantabile – Tempo I – Meno mosso, tranquillo*), de uma forma ternária (ABA) (II – *Sostenuto*) e de um rondó (ABACADBA, com a fuga em “C”) (III – *Allegro non troppo ma rigoroso – Più mosso – Tempo I – Giubilante – Tempo I – Adagio – Animato – Tempo I*). As diferentes partes são, no entanto, claramente distintas.

A textura é extremamente variável por secção, sendo em geral densa. Possui uma construção axial muito notória. O compositor faz frequente uso de diferentes planos horizontais, exigindo do intérprete um controlo absoluto de cada plano, tanto na intensidade, com níveis bem distintos, como na articulação e no ritmo, chegando a sobrepor divisões diferentes na pulsação, tal como em I/18 e ss., polimetria com *sf* nas quartas colcheias e compassos de 5/8-4/8-6/8-4/8-5/8-4/8..., ou na habilidosa junção temática da Secção IV, nos compassos 230 e ss., com a simbiose de **GT1** (em Si) e **GT2** (em Fá#, com ritmo modificado), *meno mosso e molto cantabile*, sobre um movimento ondulado contínuo, em harpejos.

A insistência num omnipresente pulsar vertical confere a esta Sonata um timbre percussivo de grande intensidade. Recorre-se amiúde a uma articulação incisiva, sendo a linha frásica conduzida em parte pela constância rítmica aliada a uma gradação lógica da dinâmica. Os aturados acordes atenuam-se com o advento de melodias extremamente *cantabile* (exemplos nos compassos 94, 122, 230 e 345 do primeiro andamento, II/27, III/138 ou III/264) ou em episódios esporádicos (como em I/143, II/35 e III/139) que passam como furacões. É também de salientar o jogo *giubilante* da fuga do terceiro

andamento (c.173), com tema em Dó e três respostas (reais) em quintas perfeitas sucessivas ascendentes; após a Exposição, segue-se um episódio que repercute a última célula do tema, se metamorfoseia e dá origem a novas entradas em Si, Fá# e Dó# (incompleto), num percurso de extremos.

No conjunto das sonatas, é das mais exigentes, sendo difícil sobretudo pela sua complexidade conceptiva, fraseio, velocidade (francamente rápida em I, com a semínima = 160) e irregularidade (exponente máximo no compasso II/47), que obrigam a um elevado grau de controlo e de resistência muscular. A execução da *Sonata n.º 3* é francamente violenta no que concerne a intensidade interpretativa, na opinião generalizada dos pianistas, entre os quais se contava Maria da Graça Amado da Cunha, que dedicou uma grande parte do seu estudo às obras de Fernando Lopes-Graça.

A exploração idiomática do piano é feita de uma forma abrangente, desde a extensa repetição de acordes na gama dos *forte* às linhas melódicas sobrepostas ou cordais, como no *sostenuto* do segundo andamento. A dinâmica, constante ou mutante, atinge os limites e perpassa gradações incomuns. A união da obra consegue-se pelo recorrente uso de padrões base num processo aturado de causa-efeito, com pausas emotivas colocadas periodicamente. O movimento é contínuo, direccionado, e sentem-se os diferentes crescimentos e relaxamentos sonoros como na respiração de um ser vivo. Os efeitos tímbricos, a construção geométrica da harmonia, os contrastes, a verve rítmica e a variabilidade de elementos são alguns dos factores utilizados na construção de uma elevada tensão emotiva, que é a força desta obra.

Não há indicação, pelo compositor, da duração aproximada da *Sonata n.º 3*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de cinco minutos e quarenta segundos para o primeiro andamento, cerca de cinco minutos e quarenta segundos para o segundo andamento e cerca de seis minutos e dez segundos para o terceiro andamento, num total aproximado de dezassete minutos e quarenta segundos (*vide* gráfico ‘S3-D’).

# SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 1º Andamento: *Strepitoso*

Compasso inicial = n.a. [2/4]

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-2	(♩) 4 ½	♩ 160	I	1	A1	Dó	Dó	<i>f</i>	O tema introduz-se <i>strepitoso</i> , como uma tempestade que é desencadeada com impacto e se avoluma. O pedal em Dó contribui para a grande tensão de <b>GT1-A</b> ; é sobre este eixo que as notas se armam, por graus próximos.
	3-5	6 ½			1	A1'		Dó		Pequena variação de <b>A1</b> , com <i>sf</i> em posições irregulares.
	6-9	8 ½			1	A1''		Dó		Variação de <b>A1</b> e ascensão para <b>A2</b> .
	10-16	15 ½			1	A2	Dó / Sol	Sol		Acresce-se o pedal em Sol, de onde se passa a formar a linha melódica.
	17-22	14			1	A2'		Sol		Semelhante a <b>A2</b> , com pequenos acréscimos de notas repetidas.
	23-28	13			1	A2''		Sol	(c)	Redução de <b>A2'</b> com desvio para <b>A3</b> .
	29-30	4 ½			1	A3	Sol	Dó	<i>+f</i>	Expansão para a 8va de Dó na m.d.. O desenho melódico é agora simétrico entre as mãos, em arco convexo.
	31-32	6			1	A3'		Dó		Pequena expansão de <b>A3</b> .
	33-36	12			1	A3''		Dó	(c)	Três sub-frases que por fim se encaminham para <b>A4</b> .
	37-38	4 ½			1	A4	Dó	Dó	<i>ff</i>	Tema principal com 8vas de Dó nas duas mãos, e o desenho melódico ( <b>A1</b> ) em simetria na linha interna dos extremos (arco côncavo).
	39-41	6 ½			1	A4'		Dó		<b>A4</b> com o desenho melódico de <b>A1'</b> .
	42-49	21 ½			1	A4''		Dó	(c)	<b>A4</b> com o desenho melódico de <b>A1''</b> e expandido.

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	50-59	28			1	B		Dó	<i>fff (c)</i>	<i>Martellato</i> . Clímax da tempestade e ponte para <b>C</b> . Inicia-se uma escala cromática de Dó6 a Ré3, com as mãos paralelas à distância de duas 8vas, interceptada por acordes.
	60-72	37		ponte	1	C1	Dó..	Sol	<i>p (c)</i> <i>+p (c)</i> <i>f (c)</i>	Frase cujos acordes se expandem gradualmente, alternados entre as mãos, marcados, que evoluem para os acordes de 9m de <b>C2</b> .
	73-93	47 ½			1	C2	Sol	Dó	<i>ff (d)</i> <i>mf (d)</i> <i>p (d)</i>	Atinge-se o clímax de <b>C1</b> , <i>con fuoco</i> , que cedo se acalma e se reduz à repetição de acordes suspensivos. Termina dirigindo-se em <i>diminuendo</i> e <i>ritardando molto</i> para <b>GT2-A1</b> .
	94-107	28	♩ 132	II	2	A1	Dó / Sol	Sol	<i>p</i>	Grande contraste com o grupo frásico anterior, sendo lírico e doce, num andamento <i>moderato</i> . A melodia (registro <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">3</span> ) é acompanhada de notas repetidas na m.e. e de uma voz imitativa superior (tipo eco).
	108-121	28			2	B1	Si [ / Sol]	Ré	<i>+p (c)</i> <i>f (d)</i>	Consequente de <b>GT2-A1</b> , com alteração de notas também na m.e., e cadência, <i>poco agitato</i> , que se esmorece para <b>C</b> .
	122-128	14			2	C1	Lá / Dó [ / Sol]	Dó# [ / Sol]	<i>p</i>	Melodia principal no tenor (registro <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">3</span> ), a voz mais aguda e prolongada dos acordes quebrados da m.e.; a m.d. insiste em Sol3, <i>cantabile</i> , envolto em 8vas de Dó.
	129-135	14			2	C2	Dó# / Si [ / Fá#]	Dó# [ / Fá#]		Alteram-se notas e adensa-se, com escurecimento, a teia textural.
	136-142	16			2	C3	Sol / (Mi-) Fá#	Ré [ / Mi]	<i>(c)</i>	Frase cadencial que conduz, <i>poco affretando</i> e em <i>crescendo</i> , para um novo trecho de bravura inquieta.
	143-153	22		ponte	2	D	Fá#..	Ré#-Mi	<i>f (c)</i>	Acordes de Fá#-menor (+6) são enfeitados com melismas de diferentes extensões que irrompem em <i>più mosso</i> .

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Coda	154-156	6	♩ 160	III	2	E	Sib	Fá	<i>ff</i>	Atinge-se a Coda da Exposição com o tempo primo, <i>agitato</i> . Quatro repetições de um padrão: acorde acentuado e voz superior com três graus conjuntos descendentes ( <u>-1</u> , <u>-2</u> , <u>-2</u> ).
	157-159	6			2	F1	Sol	Sol		Acorde seguido de repetição ritmada de Ré3.
	160-162	6			2	E	Sib	Fá		Insistência nas quatro repetições do mesmo padrão.
	163-165	6			2	F2	Sol	Lá		Alteração do acorde inicial e nota repetida desce de Ré3 para Dó#3.
	166-169	9 ½			2	E'	Sib..Sol	Fá		O padrão é tocado seis vezes, com três alterações no bicorde do baixo.
	170-176	14			2	F3	Fá# / Dó	Ré		Acorde principal alterado, descida de Dó#3 para Dó3, com expansão.
	177-178	4 ½			1	A1	Dó	Dó	<i>pp</i>	Ressurgimento da frase <b>GT1-A1</b> em <i>pp</i> .
	179-185	14			2	F3'	Fá# / Dó	Ré	<i>f</i>	Modificação no ritmo final de <b>F3</b> .
	186-188	6 ½			1	A1'	Dó	Dó	<i>pp</i>	Ressurgimento da frase <b>GT1-A1'</b> em <i>pp</i> .
	189-196	16			2	F4	Fá# / Dó-Fá	Ré	<i>f</i>	Alteração de <b>F3</b> a partir do segundo compasso, descendo para Fá/Sol no baixo e para a nota repetida Si2.
	197-199	7			1	A5	Si	Si	<i>p</i>	Variação de <b>GT1-A1</b> em Si.
	200-206	15			2	F4'	Fá / Dó	Ré	<i>f</i>	Modificação no ritmo final de <b>F4</b> , e sem o primeiro compasso desta.
	207-210	9 ½			1	A5'	Si	Si	<i>pp</i>	Pequena alteração e extensão de <b>A5</b> .
	211-229	38 ½		cadência	2	F5	Fá / Dó	Ré-Fá#	<i>f (d)</i>	Imita <b>F4</b> , logo descendo para <u>-1</u> nas vozes graves; o baixo expande-se para Lá1-Ré1 enquanto se repete, com ritmo irregular, a nota Lá#2.
Desenvolvimento	230-257	56	♩ 100	IV	3	A	Dó / Si / Fá#	Si..Mi / Fá#	<i>p (c)</i> <i>f (d)</i>	Simbiose de <b>GT1</b> (em Si) e <b>GT2</b> (em Fá#, com ritmo modificado), <i>meno mosso e molto cantabile</i> . Acompanha-as a repetição de um harpejo em arco que se esprai por três oitavas.

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	258-259	4		ponte	3	B1	Dó / Lá	Dó#	<i>mf</i>	A m.e. reduz-se a pares de Dó e Sol, em tercinas, e a m.d. a pares de notas cromáticas em terceiras.
	260-262	6			3	C1		Dó#	<i>pp</i>	A melodia de <b>GT1-A</b> forma-se à volta das notas axiais, presas, de <b>GT3-B</b> . As mãos estão em paralelo e distam intervalos de <u>13</u> .
	263-264	4			3	B1		Dó#	<i>mf</i>	Repetição dos compassos 258-259.
	265-267	6			3	C1'		Dó#	<i>pp</i>	Colcheias de <b>C1</b> agora em tercinas.
	268-269	4			3	B2	Si / Láb	Dó	<i>mf</i>	Transposição de <b>B1</b> a <u>1</u> .
	270-273	8			3	C2		Dó	<i>pp</i>	Semelhante a <b>C1</b> , transposto a <u>1</u> .
	274-275	4			3	B2		Dó	<i>mf</i>	Repetição dos compassos 268-269.
	276-279	8			3	C2'		Dó	<i>p</i>	Semelhante a <b>C1'</b> , com tercinas de colcheias, e <i>poco a poco</i> <i>avvivando</i> .
	280-286	12			3	D	Si /..Dó	Dó	<i>/fp /</i>	Sucessão rápida de motivos de <b>B</b> e <b>C</b> numa frase direccionada para <b>E</b> através de uma escala cromática de Láb a Dó/Si (voz intermédia). No c.285 há a conversão da Unidade de Tempo para semínima pontuada (anteriores tercinas).
Reexposição	287-288	(♩) 15	♩. 160 [♩=♩]	V	3	E1	Si / Dó	Dó	<i>pp</i>	Assume-se novamente o tema com a transformação pertencente a <b>GT3</b> : as notas presas estão à distância de <u>13</u> , e as vozes internas desenham o tema em movimento contrário (arco côncavo). O <i>tempo I</i> é <i>agitato</i> e subtil, num registo médio-grave.
	289-291	21			3	E1'		Dó		Expansão de <b>E1</b> .
	292-295	26			3	E1''		Dó	(c)	Semelhante a <b>GT1-A1''</b> ; a terceira introdução do primeiro módulo de <b>E1</b> conduz cromaticamente a <b>E2</b> .
	296-298	18			3	E2	Dó // Fá# / Sol	Sol	<i>mf</i>	As notas mais agudas de cada mão continuam o seu desenho simétrico, enquanto as notas presas se regularizam em semínimas apoiadas de Dó2/Fá#2 e Dó3/Sol3.
	299-300	14			3	E2'		Sol		Pequena alteração de <b>E2</b> .

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	301-302	16			3	E2''		Sol		Alteração do desenho melódico e rítmico.
	303-309	44			3	E2'''		Sol		Maior elaboração melódica baseada nas frases anteriores, com irregularidades rítmicas.
	310-315	37			3	E2''''		Sol	(c)	Frase repetitiva, conducente a <b>F</b> .
	316-317	14			3	F	Sol	Dó	f	Pedal em Sol3 e Sol4 (alternados), com tema duplicado em 8vas quebradas na m.d., perfazendo o desenho em arco semelhante a <b>GT1-A3</b> .
	318-319	18			3	F'		Dó		Pequena alteração de <b>F</b> .
	320-325	37			3	F''		Dó	(c)	Três pequenas sub-frases conduzem, em grande <i>crescendo</i> , a <b>GT1-A6</b> .
	326-327	9		cadência	1	A6	Dó	Dó	ff	Arrebatamento comparável a <b>GT1-A4</b> (sem 8vas nas duas mãos e a m.d. num registo mais agudo).
	328-330	13			1	A6'		Dó		Como <b>A6</b> , cópia aproximada de <b>GT1-A4'</b> .
	331-344	56			1	A6''		Dó		Sem o desenvolvimento de <b>GT1-A4''</b> , repete o primeiro módulo de <b>A1</b> em <i>stretto</i> , desce aos registos <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">1</span> e <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">2</span> , onde se afirma, numa sequência de ritmo irregular, e termina com um acorde de colcheias em <i>sff</i> , seguido de silêncio suspenso.
Coda	345-355	(♩) 22	♩ 86	VI	2	A2	Fá / Dó	Dó	p	<i>Meno mosso, tranquillo</i> , retoma-se a lírica frase <b>GT2-A1</b> , <i>cantabile</i> , agora com cânone no tenor, à distância de dois tempos e intervalos de <u>-12</u> .
	356-362	15			2	B2	Fá / Mi	Sol	-p (d)	Consequente de <b>A2</b> , mais evasiva do que <b>GT2-B1</b> ; desaparece o cânone, ficam acordes estáticos e um baixo (Fá0) ocasional. As últimas notas da melodia convidam ao andamento seguinte, <i>ritardando</i> .

# SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 2º Andamento: *Sostenuto*

Compasso inicial = 7/8

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-11	(♩)	♩	I	1	A	Fá / Mi	Mi	<i>p</i>	Frase de acordes quase estáticos, pausada e longa, com movimento contrário entre as mãos. Cada compasso corresponde a uma sub-frase, com excepção dos cc.9-10, os quais se concluem no c.11.
	12	28	88		1	B	Sol / Lá♭	Sol / Lá♭	<i>pp</i>	Pequeno eco cadencial inserido num só compasso, <i>a piacere</i> , como improviso, no registo agudo.
B	13-14	14		II	1	C1	Dó	Dó	<i>[p]</i>	Frase em arco superior incompleto, que combina o ritmo compassado dos acordes de A, com as ressonâncias de B.
	15-17	23			1	C1'		Dó		Acréscimo de três acordes na resolução do arco de C1.
	18-19	14			1	C2	Fá / Dó	Sol	<i>[+p]</i>	Expansão à oitava no bicorde da m.d. (2ª inversão de Dó), repetição dos acordes com pequeno volteio, aproximando-a de A.
	20-21	20			1	C2'		Sol		Desenvolvimento de C2.
	22-23	16			1	C3	Sib / Dó	Dó	<i>f</i>	A m.e. adquire maior projecção, enquanto a m.d. ascende a Dó4 (acorde no estado fundamental) com acréscimo de voz intermédia.
	24-26	23			1	C3'		Dó		Frase vigorosa, numa avultada expansão de C3.
	27-30	(♩)			1	D	Sib / Mib	Mib	<i>p</i>	Frase que brota <i>poco agitato</i> , baseada na linha melódica apresentada em C, <i>molto cantabile</i> , e com um acompanhamento compassado.
		28								



**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	31-37	62			1	D'		Mib	(c) <i>f</i> (d) <i>p</i> <i>pp</i> [ <i>mp</i> ] (d)	Desenvolvimento de <b>D</b> , cadenciando com harpejos <i>leggero</i> , num estilo improvisado semelhante a <b>B</b> , e com uma escala final que conduz a <b>E</b> .
	38-46	54			1	E		Sib	<i>p</i> (c)	Frase no <i>tempo II (poco agitato)</i> , com o mesmo formato de <b>D</b> , em que sobressai uma melodia no soprano apoiada num acompanhamento harpejado assaz regular.
	47-62	(♩) 100	[ ♩ ++44 ]		1	F	(Sib) Si..	Mi	<i>f</i> (d)	No seguimento do <i>animando</i> de <b>E</b> , surge-nos uma longa frase de contorno excepcionalmente irregular e de grande impetuosidade, <i>animato non troppo</i> . A passagem para o retorno à Parte-A é mais uma vez concebida com uma ponte em graus conjuntos.
A	63-73	75	♩ 88	III	1	A'	Fá / Mi	Mi	<i>p</i> (d)	Esta frase apenas varia de <b>GT1-A</b> a partir do seu sexto compasso, na sequência cadencial.
	74	28			1	B'	Sol / Láb	Sol / Láb	<i>ppp</i>	Diverge de <b>B</b> na deslocação das notas base à oitava superior e na substituição, na m.e., de Solb5 por Láb4.
	75-76	12			1	C1''	Dó	Dó	<i>pp</i> <i>ppp</i>	O andamento termina com a lembrança de <b>C1</b> ; a terceira repetição (a <u>+24</u> ) conduz ao terceiro andamento.

# SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA



## – QUADRO DESCRITIVO –

### 3º Andamento: *Allegro non troppo ma rigoroso*




Compasso inicial = 3/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-4	(♩)	♩ 144	I	1	A1	Fá / Dó	Dó	<i>mf</i>	Enérgicos acordes de ampla extensão irrompem em tons de festa, <i>Allegro non troppo ma rigoroso</i> e também <i>non troppo marcato</i> .
	5-7	11			1	B1		Sol	<i>p</i>	Contraste com A, com os acordes nas duas mãos mais condensados e <i>leggero</i> . Acorde principal (m.d.) em modo Maior.
	8-11	14			1	A1'		Dó	<i>mf</i>	Pequenas alterações de A1.
	12-21	29			1	B2	Lá / Fá	Dó	<i>p (c)</i>	Frase mais longa e num registo mais agudo do que B1.
	22-31	28			1	A1''	Fá / Dó	Dó	<i>f (c) ff</i>	Expansão e conclusão de A1.
B	32-54	66 ½	♩ 200	II	2	A1	Láb	Láb	<i>p (c) f (d) p</i>	Grupo temático bem distinto, feito de bicordes na m.d. acompanhados por uma expandida e leve m.e., <i>più mosso</i> e <i>leggero</i> , no modo de Láb-Maior. Ritmo ocasionalmente irregular.
	55-80	77			2	A2		Láb	<i>-p (c) f (d) p</i>	Semelhante à anterior; em modo menor e com ocorrentes sobreposições de mãos.
	81-105	68			2	A3	Fá / Mi ..	Sol# [=Láb]	<i>pp (c) f (c)</i>	Nova mudança de base tonal, agora na dupla Fá/Sib e Mi-Maior, e num colorido mais escuro que se estende e anima até ao <i>Vivo</i> final.
A	106-109	13	♩ 144	III	1	A2	Fá / Dó	Dó	<i>mf</i>	Retorno a A em <i>tempo I</i> , numa reprodução menos efusiva, menos forte e <i>secco</i> , com a m.d. no registo <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">5</span> .
	110-114	18			1	B3		Sol	<i>p (c)</i>	Continuação de uma escolha de registo mais agudo numa réplica de B1. Acorde principal em modo menor.
	115-118	14			1	A2'		Dó	<i>mf</i>	Semelhante a A1' como resposta a A2.

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
C	119-142	60  //  ~31	[  144 // <i>ad lib.</i> ]		1	B4	Lá / Fá  ..	Dó	<i>p / ff p</i> <i>(c) / f ff</i> <i>pp ppp</i>	Transformação de <b>B2</b> , mantendo o modo menor no acorde principal, seguindo-se uma profusa amplificação dos motivos de <b>B</b> intercalados com passagens <i>ad libitum</i> do tipo tocata, <i>come una cadenza</i> .
	143-146	13	  144		1	A3	Dó / Sol	Sol	<i>p</i>	Regresso ao <i>tempo I</i> , com a versão de <b>A</b> mais subtil, <i>leggero</i> . O acorde na m.e., agora em Dó1, inverte <u>+14</u> para <u>+2</u> .
	147-148	6			1	C1	Dó / (Ré)Sol	Ré		Derivação de <b>B</b> , com as vozes intermédias em ligeiras semicolcheias.
	149-150	6			1	C2	Sol / (Lá)Ré	Lá		Transposição de <b>C1</b> .
	151-153	7 ½			1	C3	Ré / (Mi)Lá	Mi		Transposição de <b>C1</b> com pequena alteração no final.
	154-172	48			1	D	.. Mi .. Sol	Mi	<i>/(c) f</i> <i>p / (c)</i> <i>ff (c)</i>	Frase longa construída como um desenvolvimento de <b>GT1-C</b> interceptado por acordes de <b>GT1-A</b> . Final tempestivo que orienta a entrada de <b>GT3</b> .
	173-180	16	IV	3	A1	Dó	Dó	<i>f</i>	Fuga, <i>giubilante</i> . O tema possui um carácter forte, bem <i>marcato</i> .	
	181-188	16		3	A2	Sol	Sol		Tema à 5p superior (resposta “tonal”). A voz de <b>A1</b> prossegue com o contratema ( <i>non legato</i> ).	
	189-196	16		3	A3	Ré	Ré		Tema numa terceira voz (+7), contratema no contralto, e voz de <b>A1</b> com um acompanhamento de bicordes quebrados e voz superior fixa em Ré3.	
	197-203	15		3	A4	(Ré) Lá	Lá		+ <i>f</i>	Adiciona-se mais uma voz (+7), secundada pelo contratema e uma voz acompanhante, enquanto se a m.e. acentua acordes paralelos ( <u>7/7</u> ) sobre Ré2, Sol1 e Dó1.
	204-213	24		3	B	Dó..	Lá	<i>-f (d) p</i> <i>(c) f p</i> <i>(c)</i>	Frase intermédia que se desenrola a partir do último motivo do tema, e que, <i>scherzando</i> , se encaminha para <b>GT3-A5</b> .	

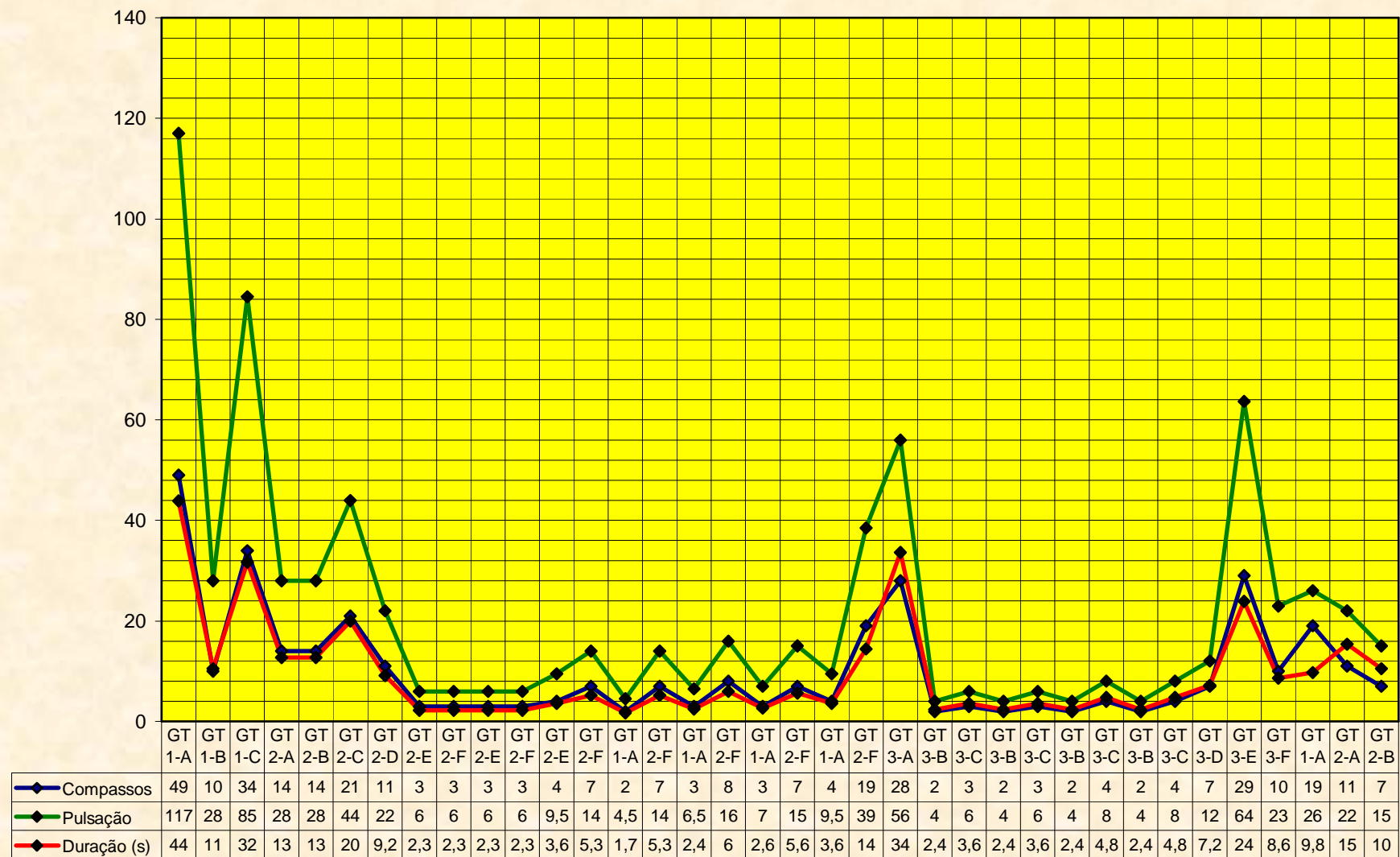
**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	214-221	16	[  +144.. ]		3	A5	Dó / Si	Si	<i>f</i>	Frase com textura ampla – apresentação mais aguda do tema, em Si5, <i>giocosos</i> , acompanhado de acordes destacados e irregulares (sincopados) no registo  .
	222-229	16			3	A6	Sol / Fá#	Fá#	<i>-f</i>	Os registos de ambas as mãos convergem: <i>+7</i> na m.e. e na m.d. a inversão de <i>+7</i> , ou seja, <i>-5</i> . O tema continua na m.d., <i>marcato</i> (voz superior), mas menos intenso, secundado pelo contratema (voz inferior).
	230-254	55			3	C	Ré(Sol) / Dó#..	Dó#	<i>f(c)ff</i> <i>p(c)f</i> <i>(c)</i>	Num <i>più mosso ed affretando</i> , confirma-se a direcção descendente do tema, agora nas entradas sucessivas de Dó#5, Fá#4 e Si3, que culminam num <i>presto energico</i> . As repetições da conversão da primeira célula motívica originam, em súbito <i>piano</i> , uma escala irregular (c.241), seguida de efusivos harpejos com os quais se termina esta secção.
A	255-263	27	 144	V	1	A1'''	Fá / Dó	Dó	<i>mf</i>	Recupera-se o <i>tempo I</i> numa quase réplica de <b>GT1-A1</b> , em que o final se prolonga insistentemente.
(D)	264-278	54	 52	VI	4	A	Si.. / Dó..	(Sol) Mi	<i>pp(c)</i> <i>mf(d)</i> <i>pp</i>	Confronto com uma longa frase estática que recorda o segundo andamento.
(B)	279-301	62 ½	 208	VII	2	A4	Fá / Dó	Dó	<i>/mf f/</i> <i>mf(c)</i> <i>f p(c)</i> <i>f(c)ff</i>	Reacção oposta, com um <i>animato</i> mais efusivo do que em <b>GT2-A1</b> .
A	302-313	28 ½	 144	VIII	1	A1''''		Dó	<i>f ff</i>	Último regresso de <b>GT1-A1</b> , <i>non troppo forte e molto secco</i> ; finaliza-se com um furioso <i>incalzando</i> de acordes.
	314-320	16 ½	[  +144 ]		1	E	Dób / Dó	Dó	<i>p(c)</i> <i>fff</i>	Começando no intervalo harmónico de $\underline{1}$ (Dób3/Dó3), as mãos iniciam em <i>non legato</i> uma escala <i>mosso</i> e com <i>crescendo molto</i> , em movimento contrário, que termina a sonata num acorde acentuado em <i>fff</i> .

**SONATA N.º 3 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

# SONATA N.º 3

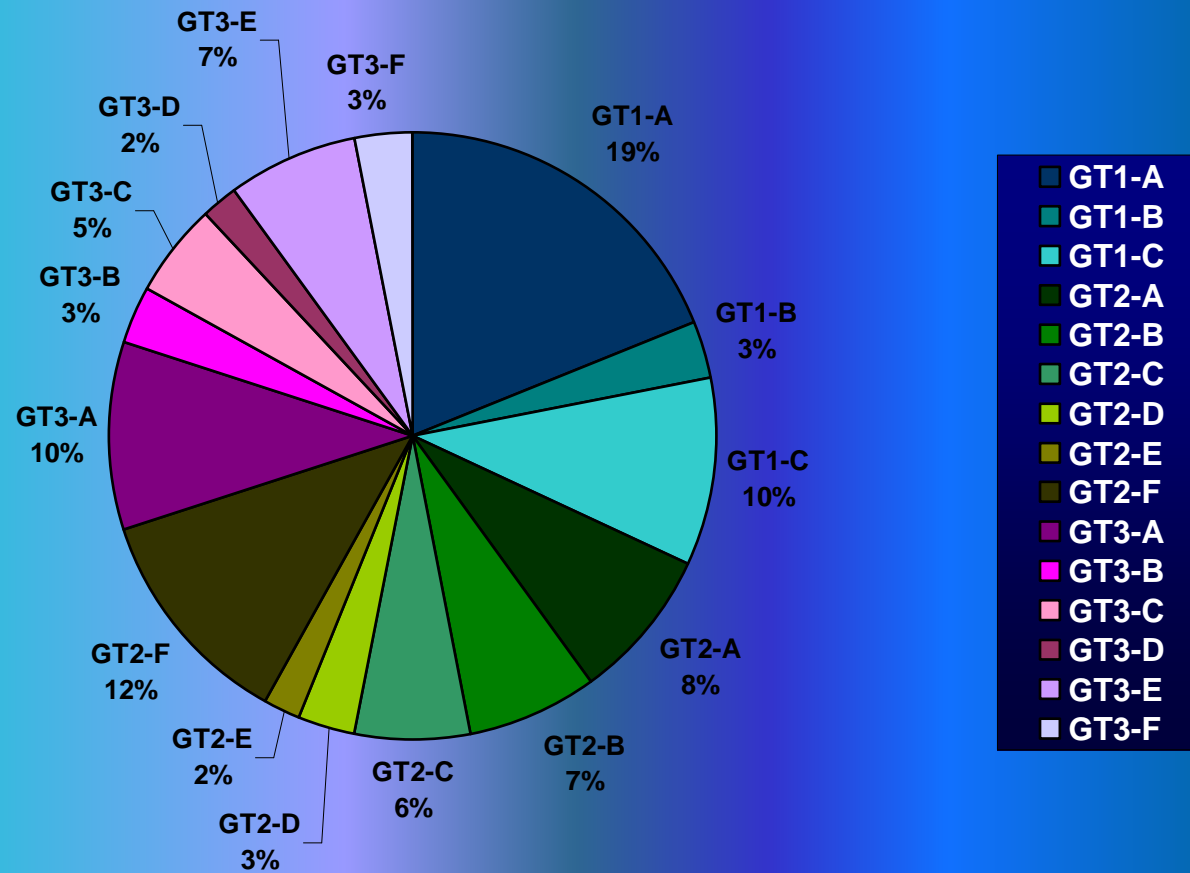
## 1º andamento: *Strepitoso*



# SONATA N.º 3

## 1º andamento: *Strepitoso*

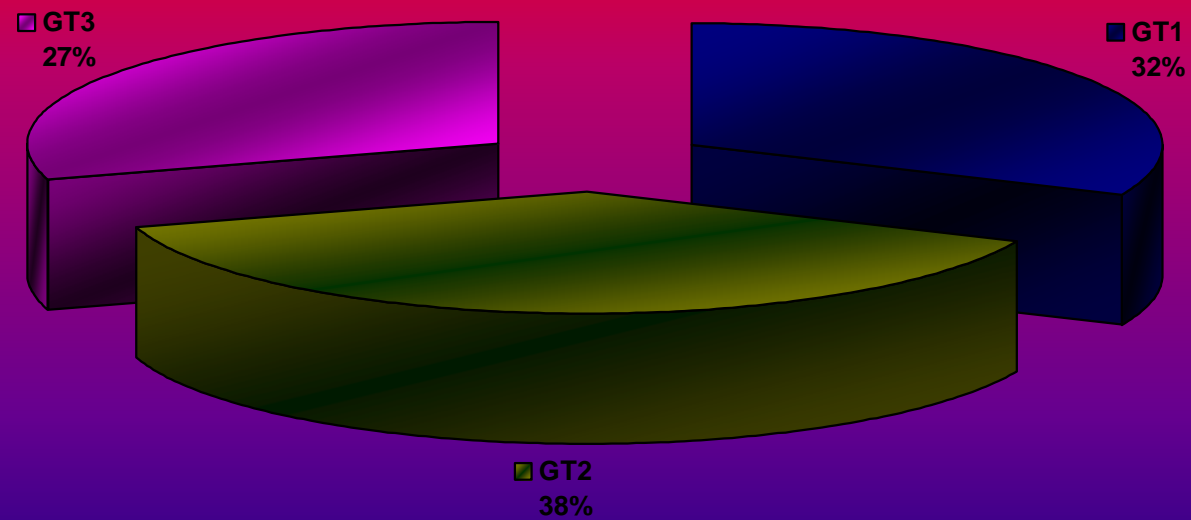
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 3

## 1º andamento: *Strepitoso*

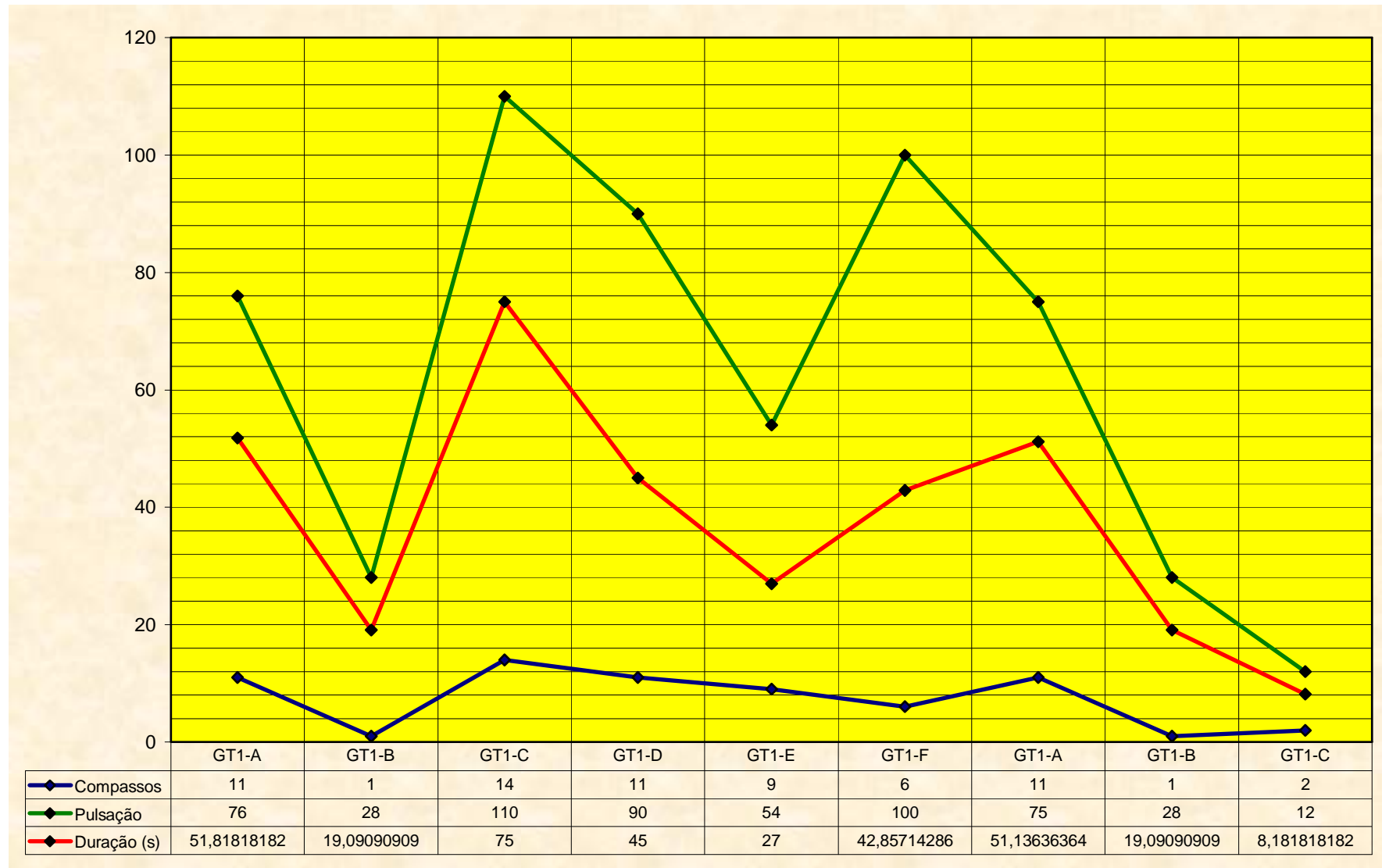
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO





# SONATA N.º 3

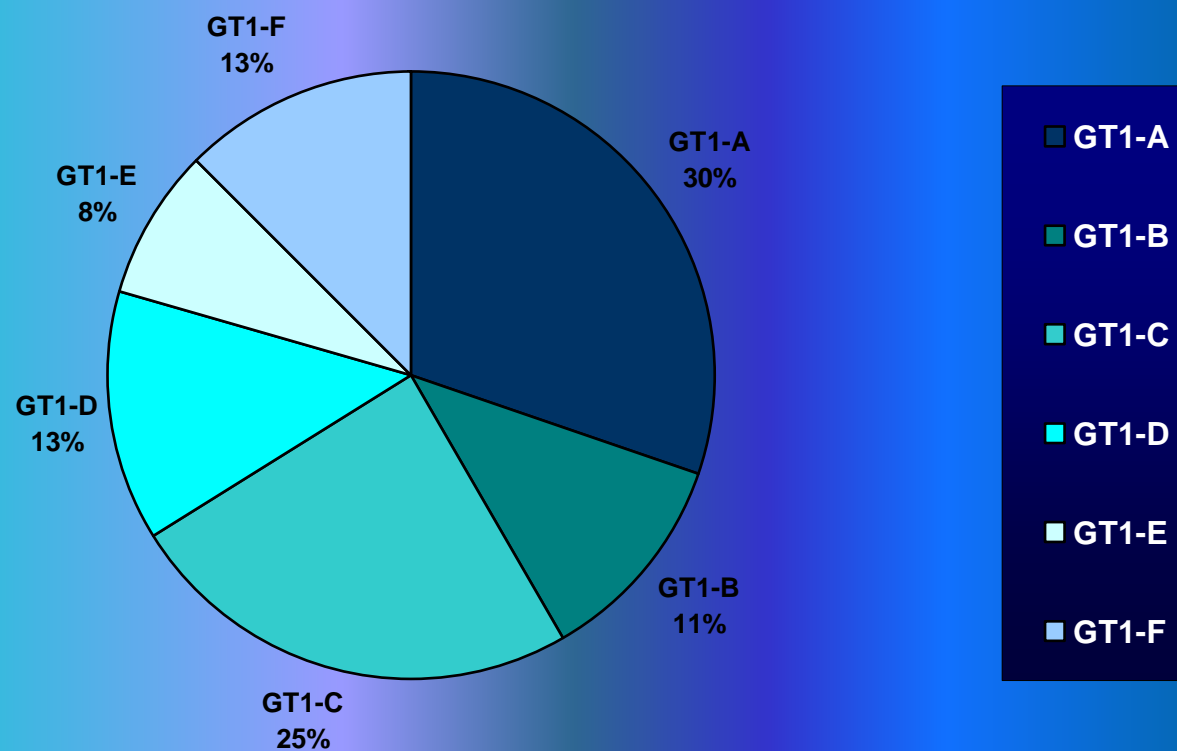
## 2º andamento: *Sostenuto*



# SONATA N.º 3

## 2º andamento: *Sostenuto*

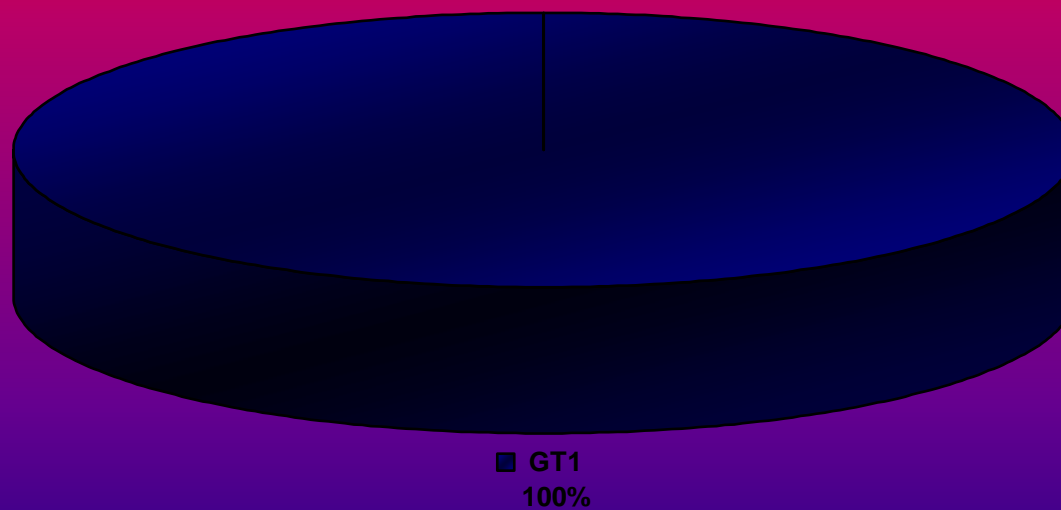
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 3

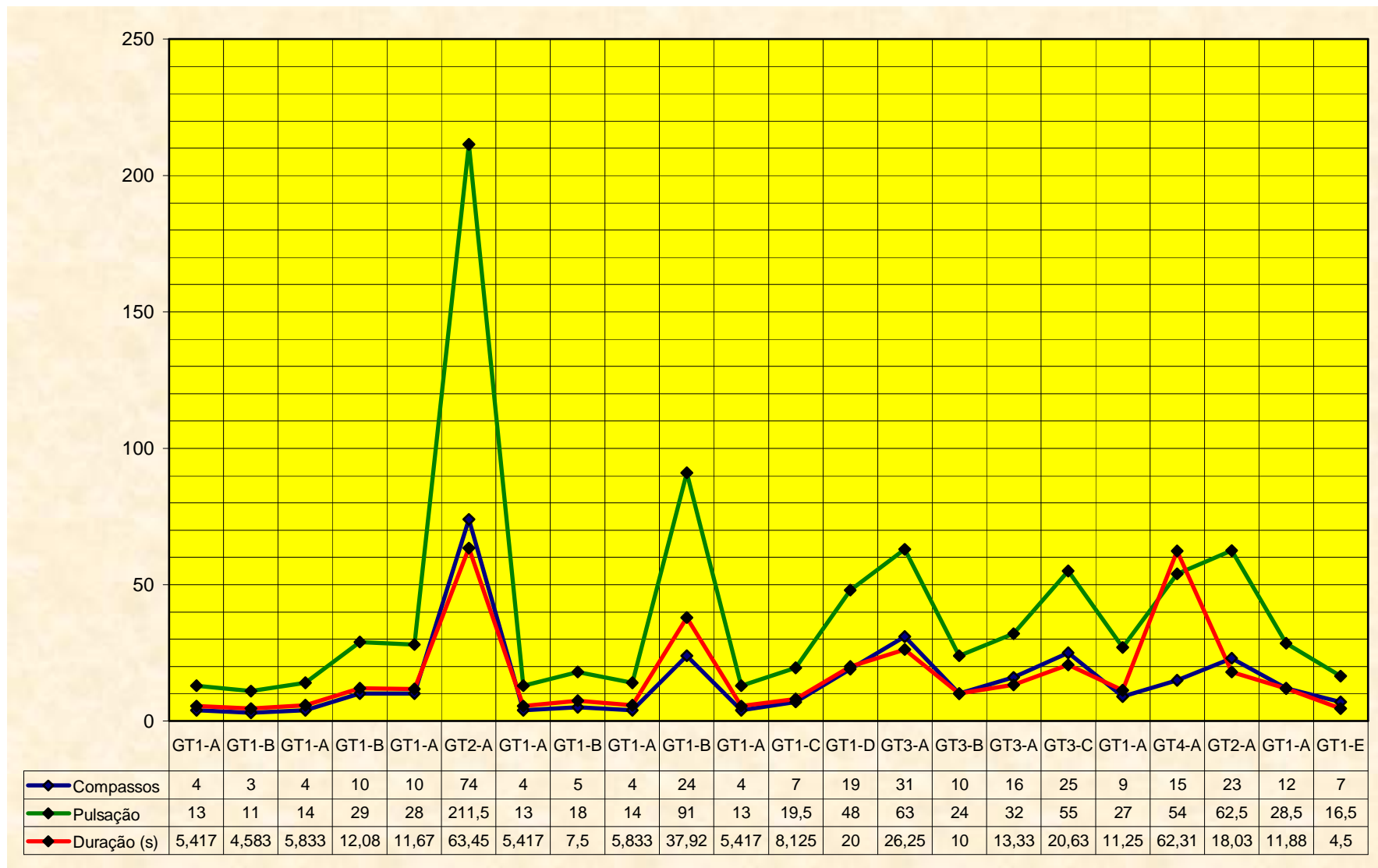
2º andamento: *Sostenuto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



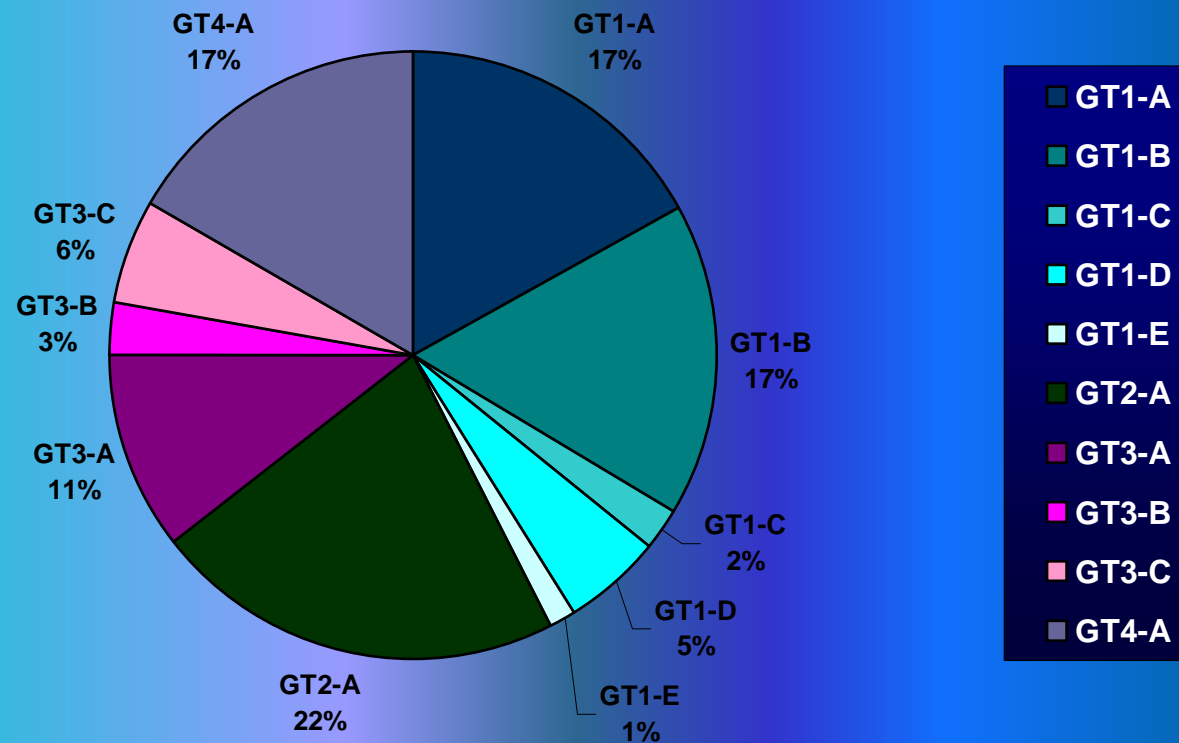
# SONATA N.º 3

## 3º andamento: *Allegro non troppo ma rigoroso*



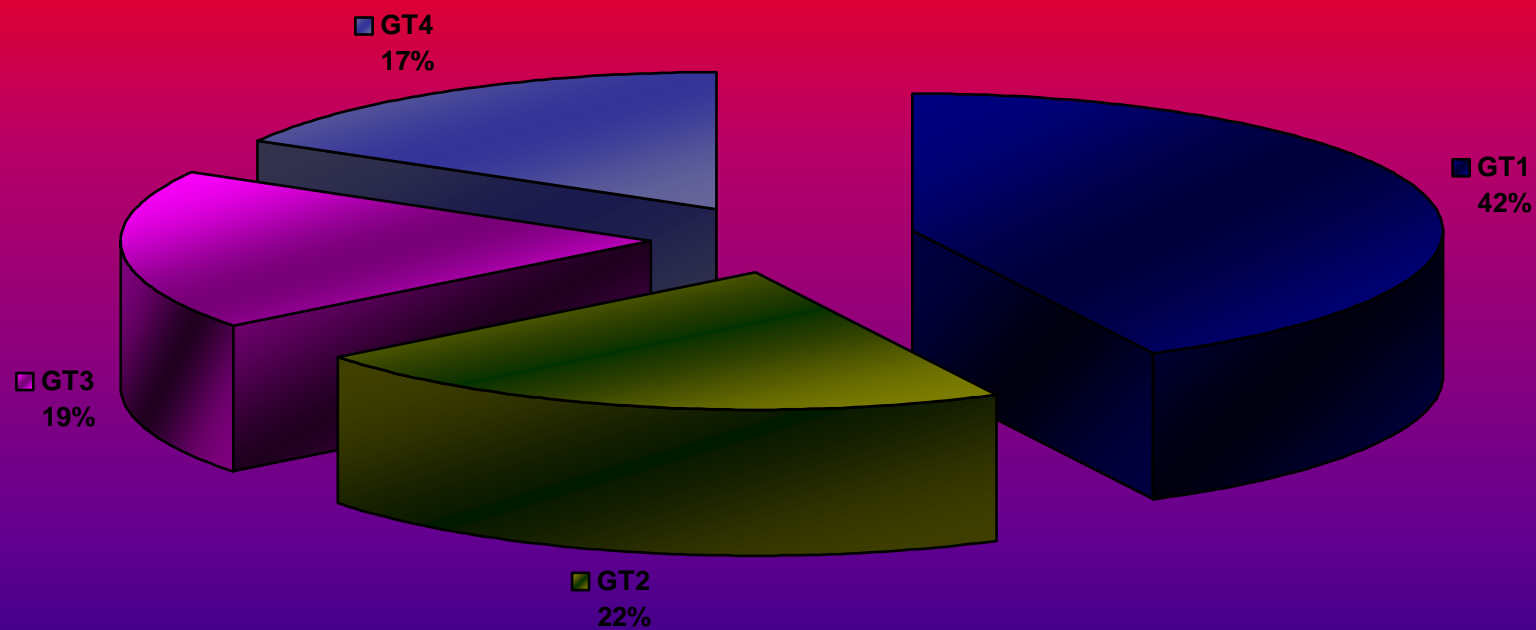
**SONATA N.º 3**  
**3º andamento: *Allegro non troppo ma rigoroso***

**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



**SONATA N.º 3**  
**3º andamento: *Allegro non troppo ma rigoroso***

**DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO**



A

***SONATA N.º 4***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 4</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 142 / LG 142</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Lisboa / 1961. © 1961
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Allegro molto</i> (forma sonata); II – <i>Andante con moto – Allegretto – Tempo I</i> (ternária (ABA)); III – <i>Veloce</i> (' <i>perpetuum mobile</i> '); IV – <i>Allegro con brio – Vivace – Poco meno mosso – Largo – Moderato – Vivo – Allegro molto – Vivo – Presto</i> (sonata - Epílogo).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:12:00 (12') [cálculo da pulsação]
<b>DEDICATÁRIO</b>	Georges Bernand
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	27 de Fevereiro de 1962 / Georges Bernand
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	<i>Radio Genève</i> , Suíça
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 3 e n.º 4: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006



SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

1º Andamento: *Allegro molto*

Introdução-Exposição											Desenvolvimento				Reexposição				Coda										
I					ponte			II			III				IV				cadência final										
GT1								GT2			GT3				GT1				GT2										
-(A) A					B			C			A				A				B				C						
1 2 7					53			74			98			124				154				170				187 198			
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	218								

2º Andamento: *Andante con moto*

A			B			A		
I			II			III		
GT1			GT2			GT1		
A		B	A	B	C	A	D	A
1		18	28	38	43	56	61	69
1	10	20	30	40	50	60	70	85

3º Andamento: *Veloce*

A												
I												
GT1												
ABAB	A B,C	D E,C	F,E	G	F,B		A,B	A	H E,C	E	I	E J
1 5 7 9	11 15	20 23	34	46	52		71	83	89 95	106	115	119 125
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120 132

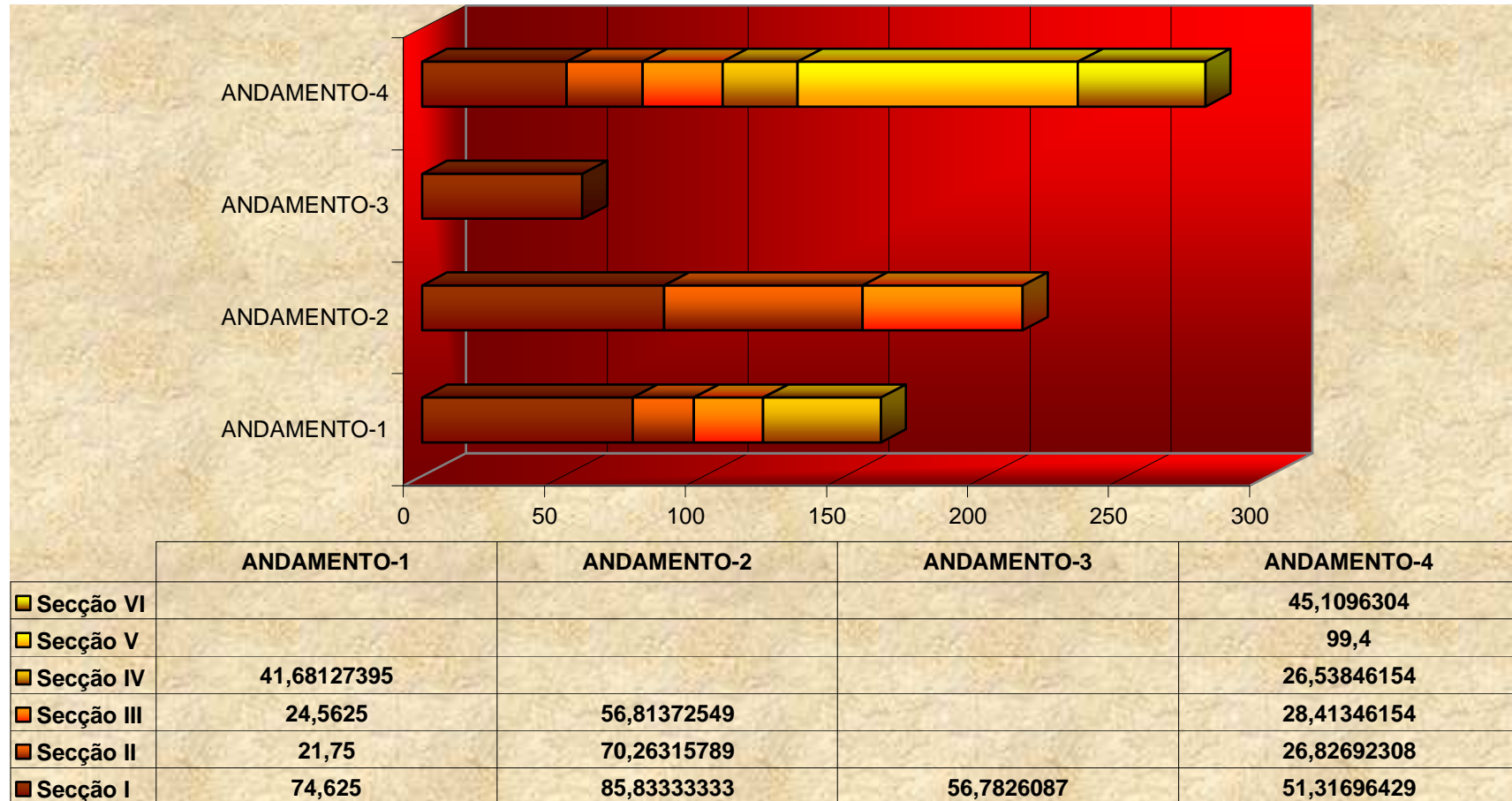
4º Andamento: *Allegro con brio*

Exposição										Desenvolvimento				Reexposição						Coda / Epílogo										Final																								
I					ponte					II					III				IV		ponte				V		ponte		VI						cadência final																			
GT1										GT2					GT1,2				GT1				GT2				GT1		GT3																									
A					B					C					A					D,A				D		A		E				B		F		A		B				C				D				E				-
1					22					28					65					111				124		143		158				166		200		211		225				241				260				272				293
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	298																									

# SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO

[S4-D]



## INTRODUÇÃO

Nos anos cinquenta, Fernando Lopes-Graça prezou uma correspondência assaz periódica com Georges Bernand, e o conteúdo da maioria das cartas existentes no arquivo do compositor (Museu da Música Portuguesa, em Cascais) versa, em grande parte, o ensejo e o agrado tido por este pianista suíço no conhecimento das obras do músico português. Nota-se, entre outros aspectos, o esforço que ambos empregavam para a execução, nomeadamente, do *Concerto para piano e orquestra n.º 1*, que Bernand gravou nos dias 16 e 17 de Fevereiro de 1955, na Rádio de Leipzig, com uma orquestra de cem elementos, dirigidos por Gerhard Pflüger, um maestro, segundo Bernand, “*très méticuleux et précis*” (o próprio Bernand observou ter sido esta uma execução posterior à primeira audição do *Concerto para piano e orquestra n.º 2*, estreado pela dedicatária, Marie Antoinette Levêque de Freitas Branco, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco, em 1953).

Em 1961 o compositor dedica-lhe a sua quarta sonata, composta em Lisboa. Georges Bernand responde-lhe de Genebra, a 24 de Maio de 1961: «*Cher ami*, fiquei verdadeiramente sensibilizado com o envio da *Sonata n.º 4*, que lhe agradeço vivamente. Uma leitura apressada permitiu, apesar de tudo, aperceber-me do brilho da sua escrita, da variedade dos ritmos e da sua inspiração sempre em mudança mas assente sobre uma construção sólida. O 5/16 do terceiro andamento não é cómodo mas soa admiravelmente. Estou contente por a trabalhar e afianço-lhe que farei todos os esforços para a dar a conhecer.» [Texto original em francês.]

No dia 16 de Outubro de 1961 anunciou a Fernando Lopes-Graça que iria gravar a sonata no dia 27 de Fevereiro próximo, acção confirmada numa carta de 7 de Abril de 1962: «*Cher ami*, tivemos conhecimento, através de *Madame da Cunha*, que tinha estado gravemente doente mas que, felizmente, já estava em franca recuperação. Tenho o prazer de lhe comunicar que a 4ª sonata foi gravada no dia 27 de Fevereiro na *Radio Genève* e que suscitou muito interesse. Eu próprio fui tomado por esta música tão colorida e com um dinamismo tão tempestuoso e espero ter respeitado ao [máximo] as suas intenções! Naturalmente, logo que saiba a data da difusão, previno-o e verei se será possível fazer uma cópia para si. Até lá, desejo-lhe as melhores rápidas e sobretudo que retome a sua

actividade criativa, a qual nos proporcionou já tão grandes alegrias.» [Texto original em francês.]

No Museu da Música Portuguesa, em Cascais, existe um autógrafo a tinta preta, em papel e com a referência de “1º estado” no primeiro fôlio, inventariado com o número NI-366, bem como uma cópia autógrafa a tinta preta em papel vegetal (NI-365), considerada a versão final. Existe ainda um autógrafo a tinta preta em papel (NI-367), com a menção de “Cópia correcta, mas em todo o caso confrontar com o vegetal” e o carimbo da SACEM de 14 de Fevereiro de 1962, data que não corresponde ao ano em que Lopes-Graça aponta a reserva dos direitos de autor, 1961. No catálogo correspondente ao espólio existente neste museu classifica-se esta sonata como LG 142 [CASCUDO, 1997: XIV/142], número coincidente com a última listagem das obras feita pelo autor com a colaboração de Romeu Pinto da Silva, em 1994 [*Uma homenagem...*, 1995: 88-101], em que se apresenta numerado como *opus* 142 (divergente de uma anterior classificação como *opus* 141).

Os andamentos encontram-se claramente delineados num percurso em que o último revê o passado. Após um primeiro andamento – *allegro molto* – em forma sonata, emerge um *andante con moto* (A) e seu complementar *allegretto* (B) em forma ternária (ABA). O *veloce* terceiro andamento assegura um ‘*perpetuum mobile*’. Presenciamos depois uma nova forma sonata em rodopio: *allegro con brio* – *vivace* – *poco meno mosso* – *largo* – *moderato* – *vivo* – *allegro molto* – *vivo* e, para finalizar, um Epílogo em *presto*.

A obra começa e termina com um movimento descendente que percorre os doze sons de temperamento igual, de Dó a Fá# (pólos opostos): Dó (+Ré) » Sol » Sol# » Dó# » Lá (+Si) » Ré » Sib » Mib (+Fáb) » Si » Mi (+Dó) » Fá » Fá#. No primeiro andamento a série apresenta-se num só compasso, sendo o Fá#, já no c.2, a nota pedal, pronunciada e exaustiva, de aproximadamente cinquenta compassos. No final da sonata, a mesma série, também em fortíssimo, retém-se no intervalo harmónico de Mib+Fáb, e, após um último fôlego, desvia-se para terminar nas acentuadas e *fff* notas de Si1 » Dó1 » Dó0.

Georges Bernand afirmara que a sonata «*est difficile mais riche de trouvailles*». Na realidade, todos os quatro andamentos possuem exigências técnicas de nível elevado. Podemos citar, no primeiro andamento, amplas (e velozes) deslocções no teclado, extensa utilização de terceiras dobradas (**GT1-A** e todo o **GT2**), sucessões de acordes irregulares; no segundo andamento, a linearidade de vozes em homofonia (acordes com décima com focagem na nota mais aguda e nota pedal numa linha superior), mais terceiras dobradas e

acordes com deslocação em **GT2**; no terceiro andamento, a velocidade aliada a deslizantes gradações de *pianissimo*; e, no último andamento, acordes *con brio*, *leggeri* e *pesanti*, síncopas e contratempos, harpejos divididos entre mãos, notas presas ou escalas irregulares. E, em geral, o factor variabilidade, que exige do intérprete (desafio participado ao ouvinte) uma aturada mutabilidade de pensamento.

A unir a diversidade de ambientes, texturas, articulação, dinâmica e ritmo, existe um elo processual comum e frequente com a repetição contínua de uma ou de um conjunto de notas (células elementares). Ao gesto primitivo e limitado do primeiro tema contrapõe-se uma nota pedal num insistente *staccato*. O tema amplia-se e oferece um artifício imitativo que antevê a coluna estrutural de **GT2** no jogo entre mãos. O trilo em 9m de **GT3** serve de pano de fundo à reincidência do tema. No segundo andamento, há uma focagem predominante em Lá, tanto no *andante* (partes **A**) como no *allegretto* (parte **B**). Todo o terceiro andamento é construído utilizando células redobradas de forma oscilante. Sem ser excepção, o *allegro con brio* recorre copiosamente à duplicação de temas, acordes ou harpejos.

Sem se inclinar para o atonalismo, escreveu Francine Benoît nas notas que acompanham o disco vinil de Georges Bernand, Fernando Lopes-Graça «utiliza para elementos constitutivos da sua linguagem intervalos e combinações de intervalos libertos de padrões diatónicos puros, condicionados por uma segura ciência de equilíbrio e de conhecimento da ressonância acústica, o que lhe permite expressar uma força temperamental invulgar». O vigor exibido nesta sonata consegue-se também pela insistência numa articulação percutida e acentuada, pelos contrastes, pela transmutação de ideias e pelo movimento maioritariamente veloz.

O compositor não indica qualquer duração para a *Sonata n.º 4*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de dois minutos e quarenta segundos para o primeiro andamento, cerca de três minutos e trinta segundos para o segundo andamento, um minuto para o terceiro andamento e cerca de quatro minutos e quarenta segundos para o quarto andamento, num total aproximado de doze minutos (*vide* gráfico 'S4-D').

# SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 1º Andamento: *Allegro molto*

Compasso inicial = (3/4) 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Introdução –	1	(♩) 3	♩ 160	I	-	-	-	Dó	<i>ff</i>	<i>Allegro molto</i> . Compasso introdutório, ao estilo de <i>introito</i> , em que se percorrem os doze sons do sistema temperado, começando em Dó, a nota tonalmente mais afastada do baixo de <b>GT1-A</b> , Fá#.
	2-6	10			1	(A)	(Fá#)	Fá#	( <i>d</i> )	Repercussão em diminuendo, de dinâmica e rítmico, do baixo, em Fá#0, como um conduto para a entrada do tema.
Exposição	7-18	24			1	A1	Fá# / Dó	Sol	<i>p</i>	Apresentação de uma frase antecedente <i>cantabile</i> , cuja base tonal é Dó-Maior, confirmada em <b>GT1-B1</b> .
	19-31	26			1	A2		Sol	( <i>c</i> )	Consequente da anterior, sem conclusão e fazendo a ponte para <b>A3</b> .
	32-52	43			1	A3	Solb / Ré	Lá	<i>+p f</i> <i>mf f</i> <i>-f (c)</i>	Frase desenvolvida, que serve de transição para <b>GT1-B1</b> .
	53-64	24			1	B1	Fá / Lá	Mi	<i>mf</i>	O tema apresenta-se em acordes, mantendo-se <i>cantabile</i> . O acompanhamento faz-se com oitavas quebradas de Fá.
	65-73	21			1	B2	Lá-Fá / Lá	Mi	<i>f</i>	Pequeno <i>stretto</i> da segunda parte do tema nos registos 3 e 2.
	74-80	14 ½		ponte	1	C1	(Fá) / Fá#-Sol	Dó#	<i>+f (c)</i>	Frase distinta, baseada no material anterior. Os acordes na m.d. expandem-se com maior intensidade, <i>marcato</i> , e as notas na m.e. sucedem-se aos pares, por progressão cromática em graus disjuntos.
	81-97	33 ½			1	C2	Fá#-Mi / Lá-Dó	Mi	<i>ff -fp</i>	Versão mais pronunciada de <b>C</b> , <i>deciso</i> . Depois do clímax, as células repetem-se numa fórmula transicional.

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	98-123	58		II	2	A	Sol.. / Sol#..	Si	[p](c)	Deriva do tema anterior, com um carácter diferente, <i>leggero</i> . As duas mãos fazem um contraponto em terceiras, e a indicação de <i>non legato</i> , no c.106, adverte sobre a continuação duma interpretação leve.
Desenvolvimento	124-153	65 ½		III	3	A	Si (/ Mi)	Dó#»Si (/ Mi)	f (d) mf (c) f (c)	Um súbito <i>tremolo</i> inicia uma nova secção com pequenas sub-frases em <i>scherzando</i> . No final há um <i>precipitando</i> para o <i>Tempo I</i> da Reexposição.
Reexposição	154-159	12		IV	1	A4	Fá# / Dó	Sol	pp	Retorna-se ao <i>cantabile</i> no tema principal tocado duas oitavas acima de <b>GT1-A1</b> ; o baixo repete também Fá#, mas longo e na terceira oitava superior, e recorrendo a motivos impulsionadores de <b>GT3</b> .
	160-169	21 ½			1	A5		Sol	p (c)	Extensão de <b>A4</b> para acorde de oitava, com Sol3/Mi4/Sol4.
	170-186	♩ 34 ½	♩ 108		2	B		Sol	mf (c)	A segunda parte de <b>GT1-A1</b> aparece <i>vivace</i> , com o carácter de <b>GT2</b> , leve e fluente. Em <b>GT2-B</b> não há contraponto entre as vozes; a m.d. borboleteia com terceiras enquanto a m.e. destaca o Fá#.
Coda	187-197	27 ½			2	C1		Sib	Ré	p (c)
	198-218	♩ 46	♩ 116	cadência final	2	C2	Dó / Lá	Mi	[mf] ff	A cadência final deste andamento inicia-se <i>poco più mosso</i> , numa inversão de <b>C1</b> que se minimiza para as terceiras Dó#/Mi e Si/Ré, finalizando <i>in tempo</i> .

# SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –


### 2º Andamento: *Andante con moto*

Compasso inicial = 4/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-5	(♩) 19	♩ 72	I	1	A	Lá	(Lá) Dó	<i>p</i>	Enquanto o soprano emite uma constante (Lá3), o contralto entoa, <i>cantabile</i> , uma melodia contemplativa. São acompanhadas pela m.e. com acordes de nona paralelos.
	6-10	20			1	A'		(Lá) Dó		Pequenas alterações de <b>GT1-A</b> .
	11-17	25 ½			1	A''		(Lá) Dó	<i>-p f pp mp (c) mf</i>	Expansão e alteração de <b>GT1-A</b> com repetições variadas da primeira parte desta frase.
	18-20	15			1	B1	Fá..	(Sol#) Lá		Frase construída à base de módulos de acordes e de uma voz exterior (soprano), <i>tenuto</i> em Sol#3 e articulada em Lá-natural.
	21-27	23 ½		cadência	1	B2	Láb..	(Láb) Dó	<i>(c) f p (c) f -f (d)</i>	Repete-se a constante Sol#3 enquanto o desenho dos acordes nas vozes inferiores ascende progressivamente em <i>crescendo</i> até estacionar numa cadência, iniciada com <i>piano subito</i> e <i>slentato</i> para num trilo <i>poco animando</i> ascender novamente ao <i>forte</i> e diminuir, <i>poco ritardando</i> , para <b>GT2</b> .
B	28-29	4	♩ 76	II	2	(A)	Lá	Lá (Dó#)	<i>p</i>	Introdução a um grupo temático de carácter diferente de <b>GT1</b> , <i>allegretto</i> , com a inversão dos bicordes anteriores no registo médio e destacados.
	30-33	8			2	A1		Mi		A m.e. prossegue o desenho saltitante dos bicordes enquanto a m.d. apresenta um tema mais rítmico do que melódico (com <u>+5</u> e <i>tenuto</i> em <u>+1</u> ).



**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	34-37	9			2	A2	Sol# / Mi	Mi		Alteração harmónica; no tema, a nota <i>tenuta</i> passa a ser a base Mi3, com o intervalo melódico de $\pm 7$ .
	38-42	11			2	B	Fá# / Dó	Dó	(c)	Alteração do tema (graus conjuntos) que sustenta a ponte para <b>GT2-C</b> .
	43-55	28 ½			2	C	Ré / Fá	Lá	mf (c) f (d)	Os bicordes na m.e. são quebrados, num toque mais ligeiro. A m.d. acrescenta oitavas às terceiras, imitadas pela m.e. a partir do clímax, nos cc.50-53. Textura embastecida com uso de pedal.
	56-60	11			2	A3	Dó / Mi	Si	p	Retorna-se à singeleza de <b>GT2-A</b> , com a nota <i>tenuta</i> na voz superior e desdobrada em terceiras.
	61-68	17 ½		cadência	2	D		Si	[p] mf f (d) mf (d) p	Frase cadencial que faz largo uso de material anterior em ritmo irregular e frequentemente sincopado. Depois de <i>poco ritardando</i> , termina com um acorde suspenso.
V	69-73	19		III	1	A	Lá	(Lá) Dó	p	Reinicia-se <b>GT1</b> sem qualquer ponte ou introdução, com <i>Tempo I</i> . O tema, com a melodia no contralto, novamente <i>cantabile</i> , repete os primeiros compassos deste andamento.
	74-80	28			1	A'''		(Lá) Dó	(c) mf	Alteração de <b>GT1-A</b> com a repetição das últimas células; termina <i>un poco ad libitum</i> , recuperando <i>in tempo</i> as oitavas quebradas de Lá.
	81-85	20			1	A''''		(Lá) Dó	p (d)	Nesta última frase, o tema é reduzido à sua primeira parte, com incursões ao modo Maior (Dó#). A conclusão final, que corresponde à quarta repetição da célula, é assinalada independentemente, <i>Lento (non troppo)</i> .

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**3º Andamento: *Veloce***

Compasso inicial = 5/16

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	1-2	(♩)	♩. + ♩	I	1	A1	Si	Si / Fá#	pp	Indicação de pedal u.c. para todo o andamento. <b>GT1-A1</b> consiste numa pequena frase cromática de 6 notas (Si2-Mi3/Fá#3-Si3), em arco superior, com as mãos em movimento paralelo à distância de uma 5p.
	3-4	10	138		1	A1		Si / Fá#		Repetição da frase anterior.
	5-6	10			1	B1		Si / Sol		A m.e. mantém a frase <b>A1</b> , a m.d. irrompe em acordes de 8p+9m repetidos cinco vezes em colcheias.
	7-8	10			1	A1		Si / Fá#		Repetição dos compassos 1-2.
	9-10	10			1	B1'		Si / Sol		Semelhante a <b>B1</b> , com a repetição do último acorde na m.d. em semicolcheias.
	11-12	10			1	A1		Si / Fá#		Repetição dos compassos 1-2.
	13	5			1	A1'		Si / Fá#		Primeira metade de <b>A1</b> .
	14	5			1	A1'		Si / Fá#		Repetição do compasso 13.
	15	5			1	B1''		Si / Sol		Enquanto a m.e. repete apenas o módulo ascendente de <b>A1</b> , a m.d. toca dois bicordes, com alterações rítmica e melódica de <b>B1</b> .
	16-17	10			1	C1	Mi	(Mi / Sol) Fá#		Prolongação das vozes externas e voz intermédia com inversão de <b>A</b> (cromatismo em arco inferior).
	18-19	10			1	C1'		(Mi / Sol) Fá#		Variante de <b>C1</b> na terminação da m.e..
	20-22	15			1	D	Fá	Fá / Sol		Ponte para <b>E</b> . Trilo seguido de cromatismo, com movimento contrário entre as mãos.

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	23	5			1	E1	Si / Dó	Si / Dó		Nota superior repetida (cinco semicolcheias) e harpejo descendente na m.e. com ritmo de 2+2+1 (semicocheias).
	24	5			1	E1		Si / Dó		Repetição do compasso 23.
	25-26	10			1	C2		Si / Dó		Voz extrema superior junta-se à voz inferior, na m.e., com arco contrário convexo. Na m.d. mantém-se o cromatismo, agora desde Dó5.
	27	5			1	E1		Si / Dó		Repetição do compasso 23.
	28	5			1	E1		Si / Dó		Repetição do compasso 23.
	29-31	15			1	C2'		Si / Dó		Repetição da 2ª parte da frase e variações nos bicordes da m.e..
	32	5			1	E1		Si / Dó		Repetição do compasso 23.
	33	5			1	E1'		Si / Dó		Alteração no bicorde do harpejo da m.e. (mi# na m.e. passa a mi-natural).
	34	5			1	F1		Si / Dó		Novo motivo na m.d., acompanhamento com ritmo longo (3+2).
	35	5			1	E1'		Si / Dó		Repetição do compasso 33.
	36	5			1	F1		Si / Dó		Repetição do compasso 34.
	37	5			1	F1'		Si / Dó		Diferença rítmica no baixo.
	38	5			1	E1'		Si / Dó		Repetição do compasso 33.
	39	5			1	F2		Si / Dó		Inicia-se com motivo alterado na m.d. e m.e. agora com bicorde.
	40	5			1	E1'		Si / Dó		Repetição do compasso 33.
	41	5			1	F2		Si / Dó		Repetição do compasso 39.
	42	2			1	E1''		Si / Dó		Pequeno apontamento de <b>E1</b> , apenas no valor de 2 semicolcheias, como um compasso separado de 2/16.
	42	5			1	F2		Si / Dó		<b>F2</b> num compasso completo de 5/16 dentro do c.42 de 7/16.
	43	5			1	F2'		Si / Dó		Alteração das notas no bicorde da m.e..
	44	5			1	E2	Lá / Sib	Lá / Sib		Repetição de Sib4, acompanhamento com bicordes em ritmo invertido de <b>F1</b> (2+3).
	45	5			1	E2		Lá / Sib		Repetição do compasso 44.

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	46-47	10			1	G1		Lá / Sib		Lembra <b>B</b> no alongamento da voz extrema superior, com acordes em ritmo irregular e sem escala cromática.
	48-49	10			1	G1'		Lá / Sib		Desvio cromático do primeiro acorde.
	50-51	10			1	G2		Sol# / Sib		Alteração no ritmo e na m.e. de <b>G1/G1'</b> .
	52	5			1	F3	Lá / Sib	Sol# / Sib		Na m.d., notas de <b>F1</b> transpostas a <u>-2</u> , e m.e. em graus conjuntos com ritmo de <b>E1</b> .
	53-54	10			1	B2	Ré	Ré		A regularidade rítmica característica de <b>B</b> (2+2+2+2+2) agregada no baixo, sem escala cromática, com notas diferentes de <b>B1</b> .
	55	5			1	F3'	Sol# / Sib	Sol# / Sib		Ausência de Si2 no primeiro tempo (pertencente ao bicorde da m.e.).
	56-57	10			1	B2'	Dó# / Ré	Dó# / Ré		Descida da 5p na m.e. ( <u>-1</u> ).
	58	5			1	F3''	Sol / Sib	Sol / Sib		Voz inferior de <b>F3'</b> é transposta a <u>-1</u> .
	59	5			1	F1''	Fá / Dó	Fá / Dó		Depois das sucessivas transposições no módulo da m.e., de <b>F3</b> , aqui transpõe-se <u>-2</u> na voz inferior, enquanto se retoma <b>F1</b> na voz superior.
	60-61	10			1	B3	Si	Si / Mi		Alteração nos acordes, na m.d. para <u>+4/+2/+2</u> e na m.e. para <u>-2/-2</u> .
	62	5			1	F1''	Fá / Dó	Fá / Dó		Repetição do compasso 59.
	63-64	10			1	B3'	Sib / Si	Sib / Mi		Descida da 5p na m.e. ( <u>-1</u> ).
	65-66	10			1	B4	Lá	Lá / Ré		Alteração nos acordes, na m.d. para <u>+1/+1/+1</u> e na m.e. para <u>-1/-1</u> .
	67-70	20			1	B5	Sol	Sol / Sol	(d)	Alteração nos acordes, na m.d. para <u>+2/+2/+2</u> e na m.e. para <u>-2/-2</u> , com prolongação de dois compassos.
	71-72	9			1	A2	Láb / Mib	Láb / Mib	pp	Retoma a frase inicial uma 9A abaixo, mas com cinco notas e a repetição da primeira (ciclo fechado).

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	73-74	10			1	B5'	Sol	Sol / Sol		<b>B5</b> (5/8) regressa aos dez tempos de <b>B1</b> .
	75-77	13			1	A2'	Láb / Mib	Láb / Mib		Parte descendente de <b>A2</b> repetida, a primeira vez sem as notas finais (Láb1/Mib2).
	78	6			1	B5''	Sol	Sol / Sol		<b>B5</b> é encurtada para três colcheias (3/8).
	79	4			1	A2'''	Láb / Mib	Láb / Mib		Primeira parte de <b>A2</b> (2/8).
	80	4			1	B5'''	Sol	Sol / Sol		Apontamento de <b>B5</b> , reduzida a uma pausa e a um acorde de colcheia (2/8).
	81	4			1	A2''	Láb / Mib	Láb / Mib		Repetição do compasso 79.
	82	4			1	B5'''	Sol	Sol / Sol		Repetição do compasso 80.
	83	4			1	A2''	Láb / Mib	Láb / Mib		Repetição do compasso 79.
	84	4			1	A2''		Láb / Mib		Repetição do compasso 79.
	85-86	10			1	A2'''		Láb / Mib		Extensão de <b>A2</b> , com o desenho idêntico a <b>A1</b> .
	87-88	10			1	A3	Si / Fá#	Si / Fá#	(c)	Transposição de <b>A1</b> a -12.
	89-94	28			1	H	Ré.. / Lá..	Ré.. / Lá..	(c) (d)	Escala ascendente irregular, em movimento paralelo de 5ps entre as mãos.
	95	5			1	E3	Si / Fá#	Si / Fá#	pp	Repetição da 5p em semicolcheias nas duas mãos.
	96	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	97-98	10			1	C3		Si / Fá#		Inversão de <b>A1</b> , começando nas mesmas notas, transpostas a +24.
	99	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	100	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	101-102	10			1	C3		Si / Fá#		Repetição dos compassos 97-98.
	103-105	14			1	C3'		Si / Fá#		Parte ascendente de <b>C3</b> repetida, a primeira vez sem as notas superiores (Sib4/Fá5), o que a aproxima de <b>A2'</b> .

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	106	5			1	E3	Si / Fá#	Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	107	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	108	5			1	E4	Lá# / Sol	Lá# / Sol		Deslocação das vozes, na m.d. a <u>+1</u> e na m.e. a <u>-1</u> .
	109	5			1	E3	Si / Fá#	Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	110	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	111	5			1	E4	Lá# / Sol	Lá# / Sol		Repetição do compasso 108.
	112	5			1	E3'	Si / Fá#	Si / Fá#		Alteração da quinta e última nota como em <b>E4</b> .
	113	5			1	E3''		Si / Fá#		Alteração da quinta e última nota, na m.d. a <u>+2</u> e na m.e. a <u>-2</u> .
	114	5			1	E3'		Si / Fá#		Repetição do compasso 112.
	115-118	22			1	I		Si / Fá#	[p] f pp	Com base em Si/Fá#, alternância entre <u>+/-1</u> e <u>+/-2</u> , com irregularidade rítmica.
	119	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	120	5			1	E3		Si / Fá#		Repetição do compasso 95.
	121	5			1	E5		Si / Fá#		Descida de <b>E3</b> à 8va inferior.
	122	5			1	E5		Si / Fá#		Repetição do compasso 121.
	123	5			1	E6		Si / Fá#		Descida de <b>E5</b> à 8va inferior.
	124	5			1	E7		Si / Fá#		Descida de <b>E6</b> à 8va inferior.
	125-132	40			1	J	Fá#	Fá#		Repercussão de Fá#0, <i>sempre in tempo</i> , com ritmo irregular (pausas de 4, 5, 8 e 5 semicolcheias).

# SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 4º Andamento: *Allegro con brio*

Compasso inicial = 4/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-4	(♩) 16	♩ 192	I	1	A1	Fá# / Dó	(Sol) Fá#	<i>f</i>	A melodia, em acordes na m.e., <i>allegro con brio</i> , é acompanhada com a repetição do acorde de Dó-Maior na m.d., em tercinas e ritmo sincopado.
	5-10	22			1	A1'		(Sol) Fá#		Expansão do tema.
	11-21	40 ½			1	A1''		(Sol) Fá#		Possui uma falsa entrada de quatro tempos, que se repetem. Há uma expansão a partir do c.14, com alterações rítmicas e no vozeamento.
	22-27	24			1	B	Dó- Dó#	Sol	[ <i>f</i> ] <i>p</i> ( <i>c</i> )	Ponte para <b>GT1-C</b> , com harpejos descendentes de Dó-Maior na m.d. e, na m.e., de Dó#-Maior, com a agregação de Ré.
	28-31	(♩) 8	♩ 126	ponte	1	C1	Fá# / Dó	Fá#	<i>p</i>	O tema principal, agora <i>vivace</i> e encurtado (Fá#»Si»Mi), toma mais movimento não só pelo tempo mais rápido como pela divisão em colcheias entre as duas mãos, estas em movimento simétrico, <i>cantabile</i> e <i>leggero</i> .
	32-36	10			1	C1'		Fá#		Acréscimo de dois tempos (repetição dos acordes Si/Sol-Dó#/Fá).
	37-64	63			1	C2		Fá#	<i>fp</i> ( <i>c</i> ) <i>f</i> ( <i>c</i> )	Cadência de <b>GT1-C</b> , com repetições e sequências conduzindo ao <b>GT2</b> .
	65-68	(♩.) 8	♩. 104		2	A1	Dó-Fá	Dó	<i>p</i>	Tema na voz superior, um <i>poco meno mosso</i> , <i>cantabile</i> , com acompanhamento em harpejos descendentes, <i>uguale</i> .
	69-73	10			2	A1'		Dó		Expansão do tema a Sol5.
	74-76	6			2	A1''		Dó		Tema encurtado. No c.75, o harpejo na m.e. modifica-se para modo menor.

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	77-79	6			2	A1'''		Dó		Idêntico a <b>A1''</b> , sempre com harpejo de Fá-menor na m.e..
	80-83	8			2	A1''''		Dó	(c)	Transição para <b>A2</b> .
	84-86	6			2	A2	Sib-Mib	Sib	+p	Tema encurtado, como em <b>A1''</b> , <i>poco più sonoro</i> , em que também no segundo compasso o harpejo na m.e. modula para modo menor.
	87-91	10			2	A2'		Sib		Repetição e expansão que completa o tema de <b>A1</b> , aqui em modo menor.
	92-96	11			2	A2''	Sib-(Mib)	Sib	(c)	Modificações na conclusão do tema, na transição para <b>A3</b> .
	97-99	6			2	A3	Fá-Dó	Fá	mf	Como em <b>A1''</b> ou <b>A2</b> , com intervalo melódico a <u>+1</u> e harpejos de Fá-menor na m.d..
	100-103	8			2	A3'		Fá		Acresce-se a <b>A3</b> a repetição dos últimos dois tempos.
	104-106	6			2	A3''		Fá	(d)	Alterações várias na transição para <b>A4</b> .
	107-110	8 (♩.=♩)			2	A4	Dó / Fá	Dó	p	Voz superior queda-se em Dó4, com repetição do harpejo inicial. Esta frase cadencial termina no baixo, em Dó2, que se prolonga por <b>GT1-D1</b> .
Desenvolvimento	111-114	(♩) 8	[ ♩ 104 ]	III	1	D1	(Dó-) Dó#	(Dó) Dó#	mf	Retoma-se na m.d. a melodia do começo do andamento, incompleta (transposição a -17), enquanto a m.e. sustém o baixo Dó2, repercutindo-o duas vezes a contratempo.
	115-117	6			2	A4'	Dó / Fá	Dó	p	Réplica de <b>A4</b> , sem um compasso inicial.
	118-122	11			1	D1'	(Dó-) Dó#	(Dó) Dó#	mf	Tema mais próximo do original, com o acréscimo de três notas, mas modificado (frase relativa a <b>GT1-A1'</b> ).
	123	2			2	A4''	Dó / Fá	Dó	p	Apontamento de <b>A4</b> .
	124-126	5			1	D1''	(Dó-) Dó#	(Dó) Dó#	mf (c)	Repercussão de Dó#-Si, iniciais de <b>D1</b> , na m.d.; Dó2 na m.e. prolongado.
	126-131	18			1	D2	(Dó-) Lá	(Dó) Dó#	f	Expansão de <b>D1'</b> (relativa a <b>GT1-A1''</b> ); a melodia apresenta-se em acordes com 8va e a m.e. mantém a repercussão de Dó em diferentes registos.



**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

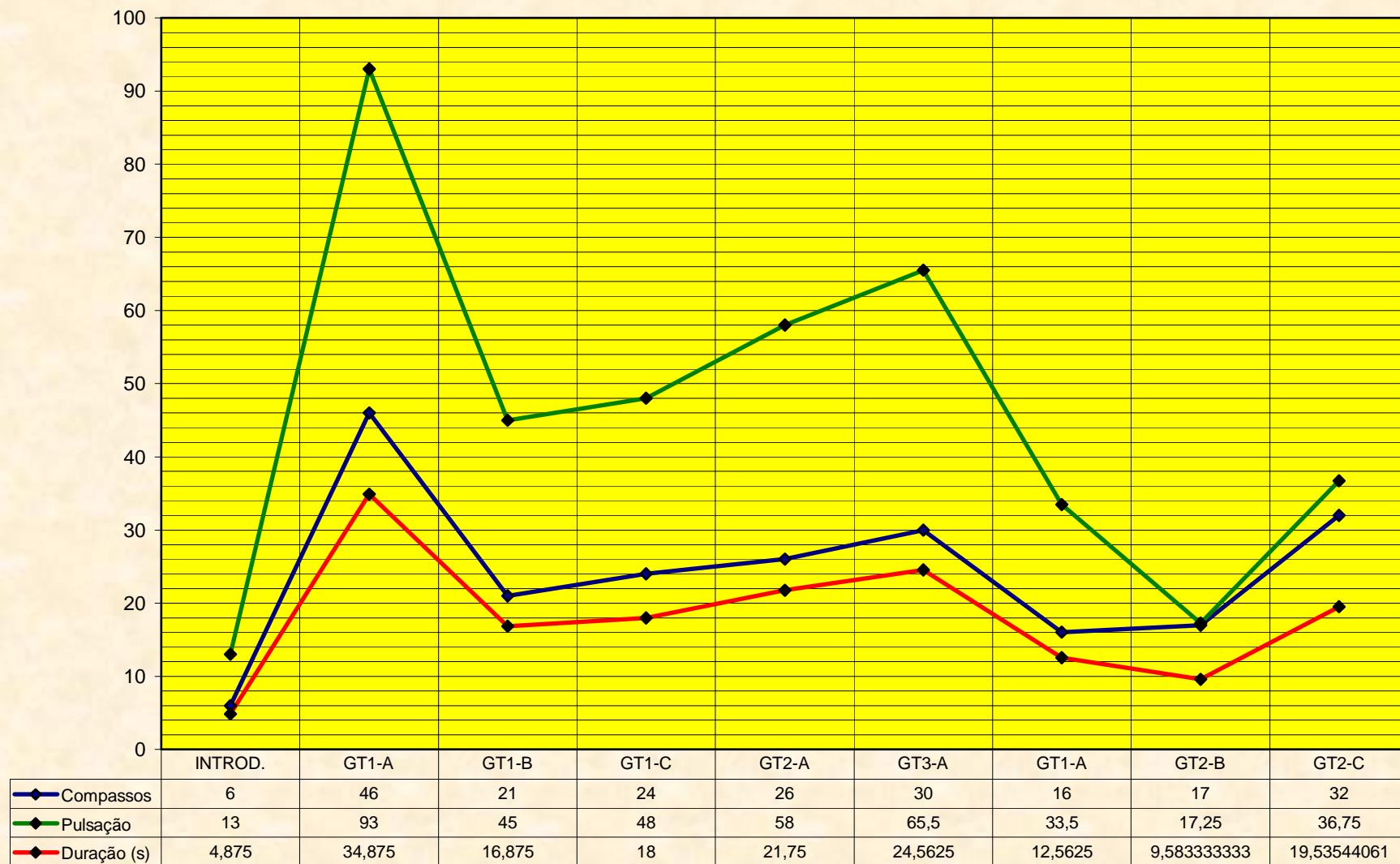
P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Reexposição	132-134	12			1	D3	Dó / Lá	Dó / Dó#		Melodia recorda <b>GT1-A1</b> numa dilatação de textura; a m.d. ascende uma 8va e a m.e. acompanha com acordes em movimento simétrico desde Dó2, com o eco no c.134 dos dois últimos acordes deslocados a uma 8va.
	135-136	9			1	D3'		Dó / Dó#		Alterações a <b>D3</b> .
	137-142	27 ½			1	D4	Si / Sib	Si / Sib	(c)	Inversão do desenho melódico e alargamento do âmbito na passagem para o climático retorno ao tema inicial.
	143-145	11		IV	1	A2	(Sol#-) Sol#	(Si-) Sol#	ff	À semelhança de <b>GT1-A1</b> , o acompanhamento é feito pela m.d., desta vez num <i>brillante</i> trovejar de acordes com 8vas em colcheias, em Sol#, e o tema, <i>marcato e pesante</i> , começa, também em Sol#, em anacrusis no c.143 com acordes paralelos maiores no estado fundamental.
	146-148	11			1	A2'		(Si / ) Sol#		Pequenas alterações melódicas e rítmicas.
	148-157	40			1	A2''		(Si / ) Sol#		Grande desenvolvimento de <b>A2</b> .
	158-165	30	50	ponte	1	E	Sib	Sib	(c)	<i>Selvaggio</i> . A m.e. assume o acompanhamento com a repetição exaustiva do acorde de Sib-Maior. A m.d. resume a frase a motivos curtos de três acordes descendentes. No c.162 firmam-se as duas mãos em acordes de colcheias, <i>martellato</i> , que se suspendem depois de um <i>crescendo e poco stringendo</i> .
	166-177	26 ½		V	2	B1	Fá / Dó	Fá / Dó	p (c) mf (c) f	Retorno a uma detenção de acordes em <i>largo</i> , que desemboca (c.171) no lírico tema de <b>GT2-A1'</b> .
	178-179	4			2	B1'		Fá / Dó		Resumo da melodia a quatro tempos.
	180-182	8			2	B1''		Fá / Dó	(c)	Alteração de <b>B1'</b> na passagem para <b>B2</b> .
	183-186	8			2	B2	(Mi / ) Mib	Mi / Sib	+f	Revisita-se <b>A2'</b> , com o desvio temático para modo menor.

**SONATA N.º 4 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	187-192	14			2	B2'		Mi / Sib	[+f] p (c)	Repercussão do primeiro acorde de <b>B2</b> , e desenvolvimento do tema em <i>subito piano</i> (c.189) com harpejos na m.e. em arco superior.
	193-199	14			2	B3	Fá / Dó	Mi / Sol	ff (c) fff	Sequência cadencial, com repercussão de acordes em grande amplitude.
	200-210	22	♩ 108.. ..168	ponte	1	F	Dó#	Dó#	pp (c) mf (c)	Frase independente, que funciona basicamente como ponte para a última secção. Forma-se, em <i>pp</i> e <i>moderato</i> , com o início do tema de <b>GT1-A</b> , cinco notas em arco inferior, logo <i>avvivando</i> e <i>crescendo</i> , e, depois de várias repetições, enceta uma escala descendente irregular.
Coda / Epílogo	211-224	29	♩ 176	VI	3	A	Fá# / Dó	Fá# / Sol	p + p (c)	Após uma súbita respiração, entramos directamente na reposição de <b>GT1-A</b> do primeiro andamento, um <i>allegro molto</i> em forma de Coda.
	225-240	(♩) 35	♩ 108		3	B		Fá# / Sol	mf (c)	Na continuação da lembrança do 1º andamento, simbiose entre <b>GT2-B</b> e a segunda parte de <b>GT1-A</b> , num carácter <i>leggero</i> e <i>poco più allegro</i> .
	241-259	(♩) 43	♩ 132		3	C	Ré / Lá	Ré / Dó#	f	Prossegue-se com a recordação de <b>GT2-C</b> , aqui num <i>forte</i> e brilhante <i>vivo</i> .
	260-271	(♩) 24	[♩ ..+132]		3	D	Lá# / Dó#	Lá# / Dó#	p (c)	Induzida pela frase anterior, escala ascendente irregular com terceiras, que conduz, <i>poco a poco incalzando</i> , ao <i>presto</i> da cadência final.
	272-292	(♩) 42	♩ 152	cadência final	3	E	Fá# / Sol	Sol	f (c)	Ainda o primeiro tema do primeiro andamento, com acordes quebrados na voz superior e repercussão do baixo em Fá#3, alterando-se nos compassos finais.
Final	293-298	12		[apêndice]	-	-	-	Dó	ff fff	Recordação do primeiro compasso desta sonata (introdução), com ligeiras modificações, começando em Dó6 e terminando em Dó6, <i>marcato</i> .

# SONATA N.º 4

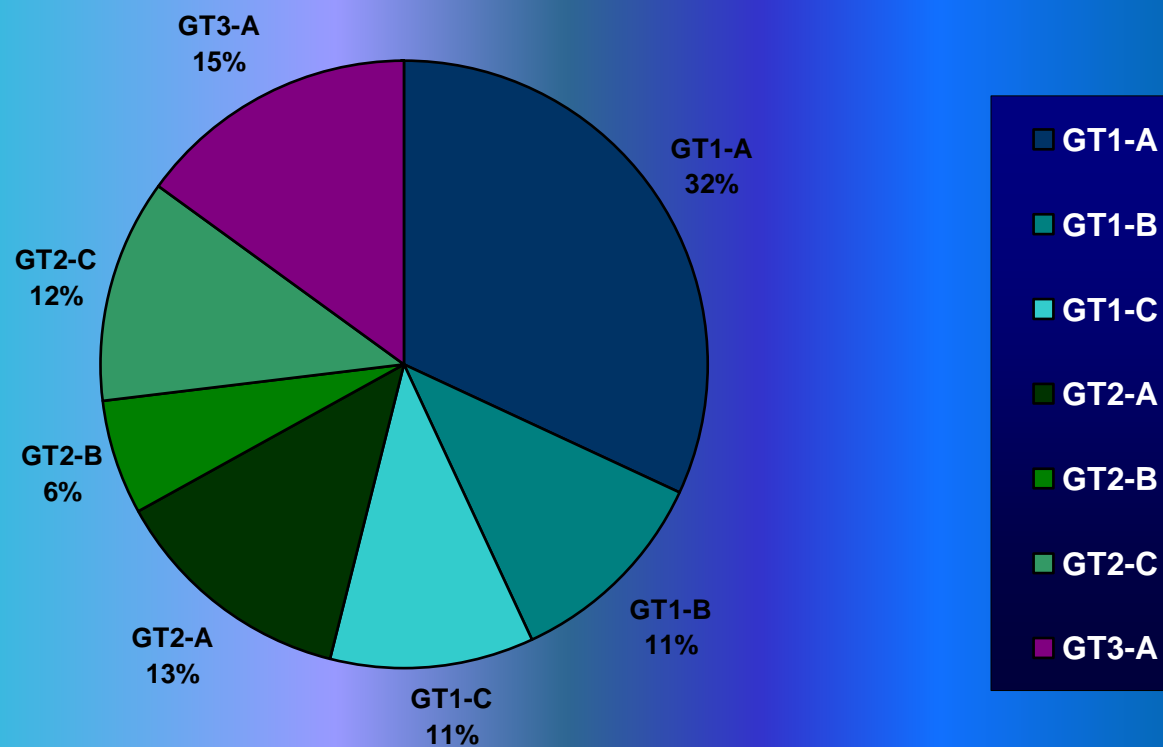
## 1º andamento: *Allegro molto*



# SONATA N.º 4

1º andamento: *Allegro molto*

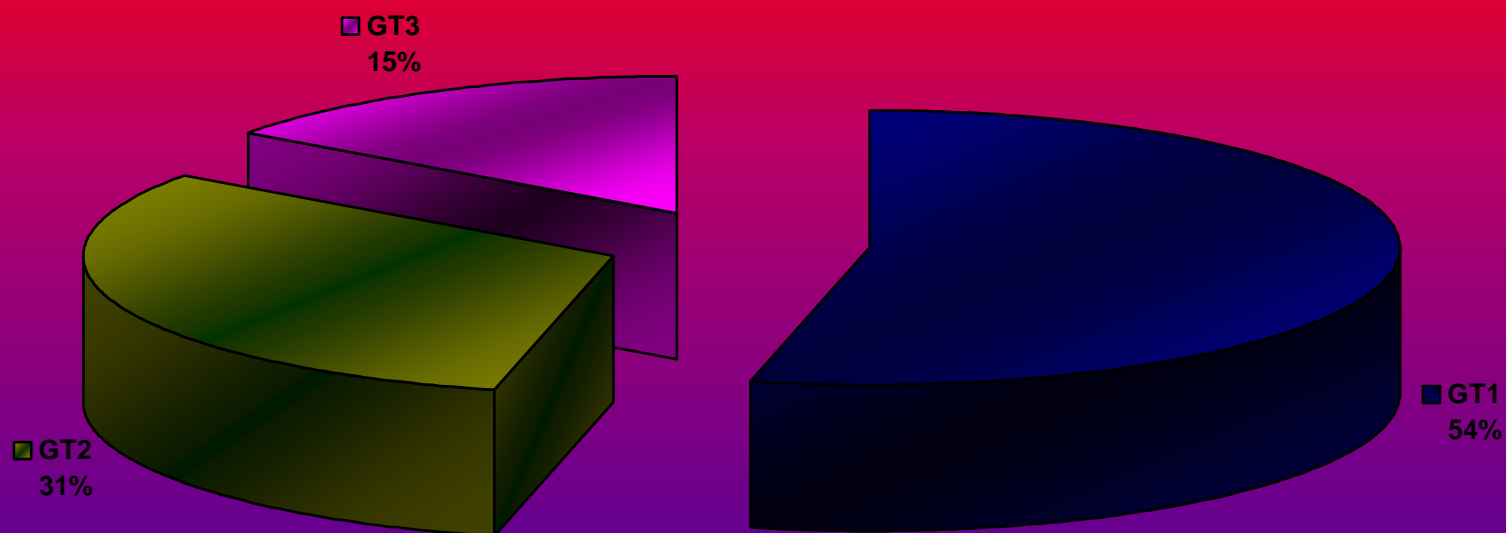
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 4

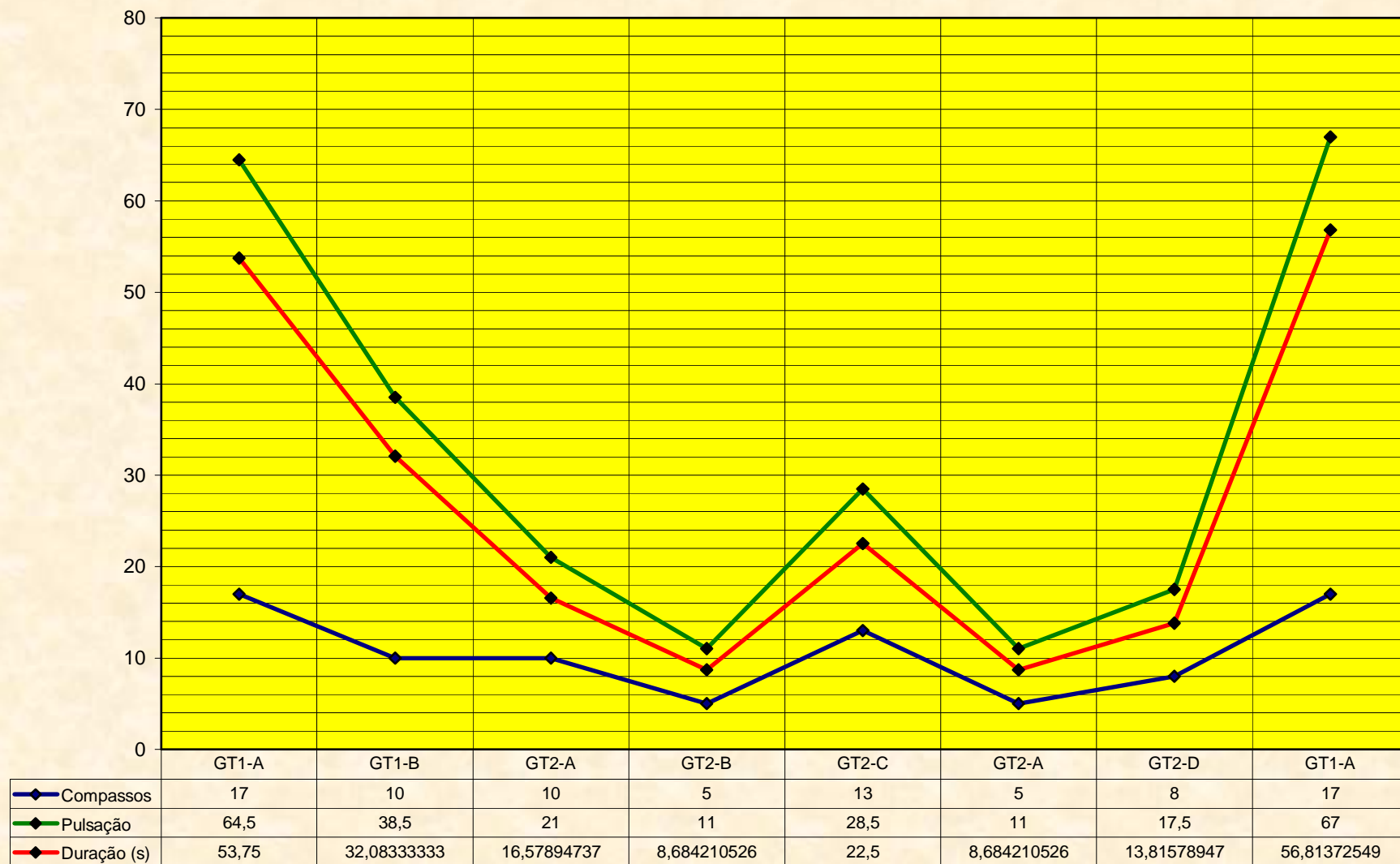
1º andamento: *Allegro molto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



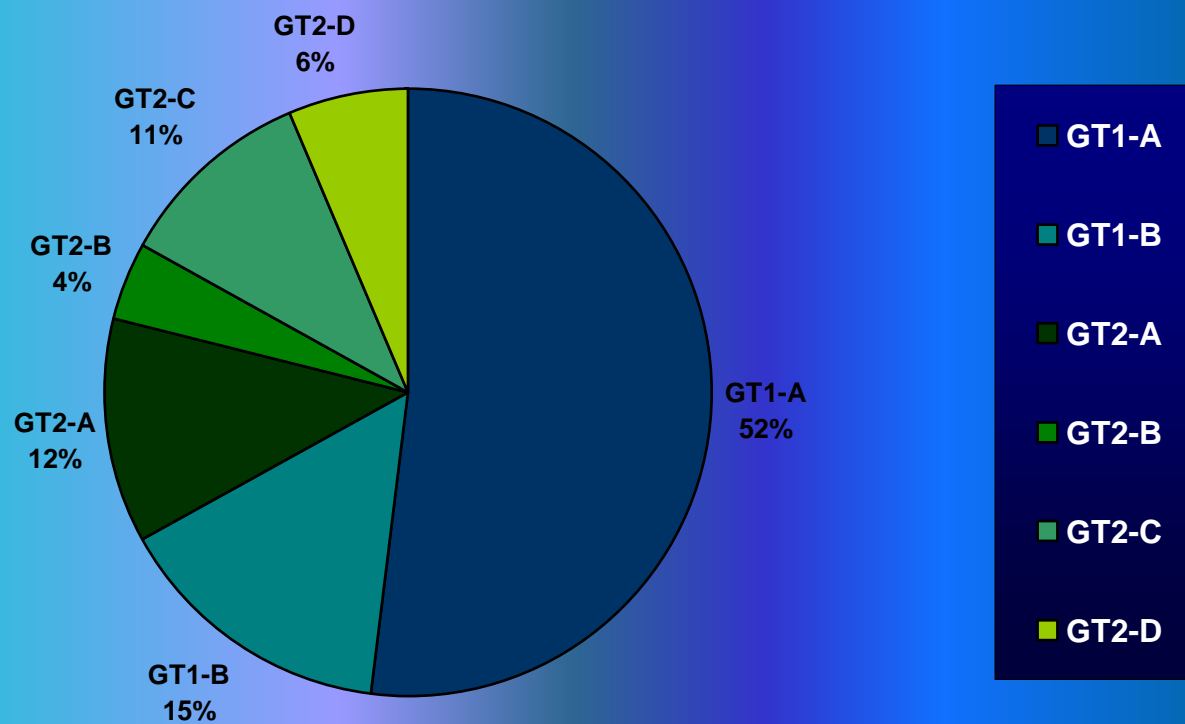
# SONATA N.º 4

## 2º andamento: *Andante con moto*



**SONATA N.º 4**  
**2º andamento: *Andante con moto***

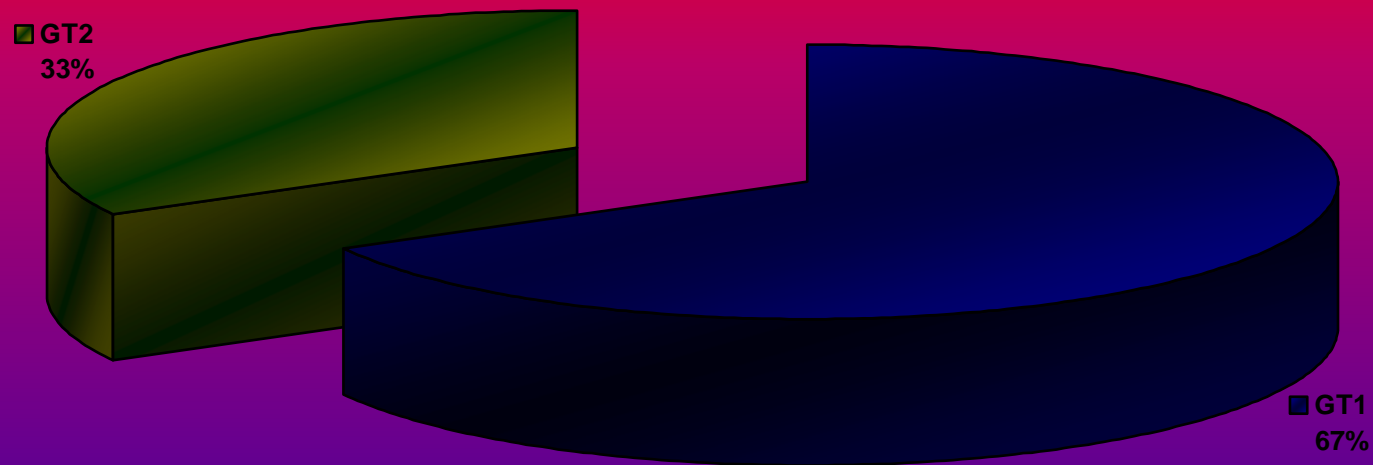
**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



# SONATA N.º 4

2º andamento: *Andante con moto*

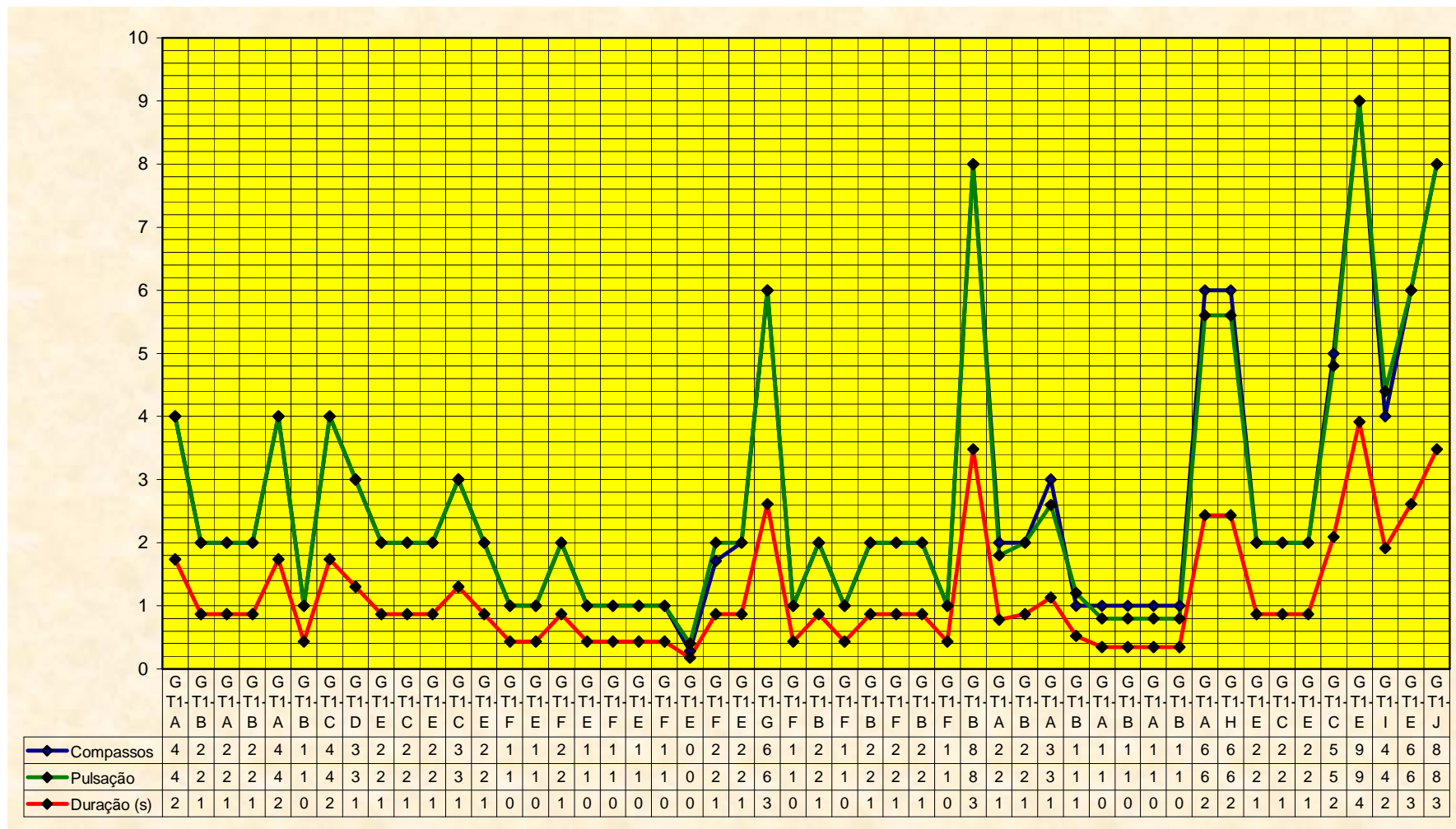
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO





# SONATA N.º 4

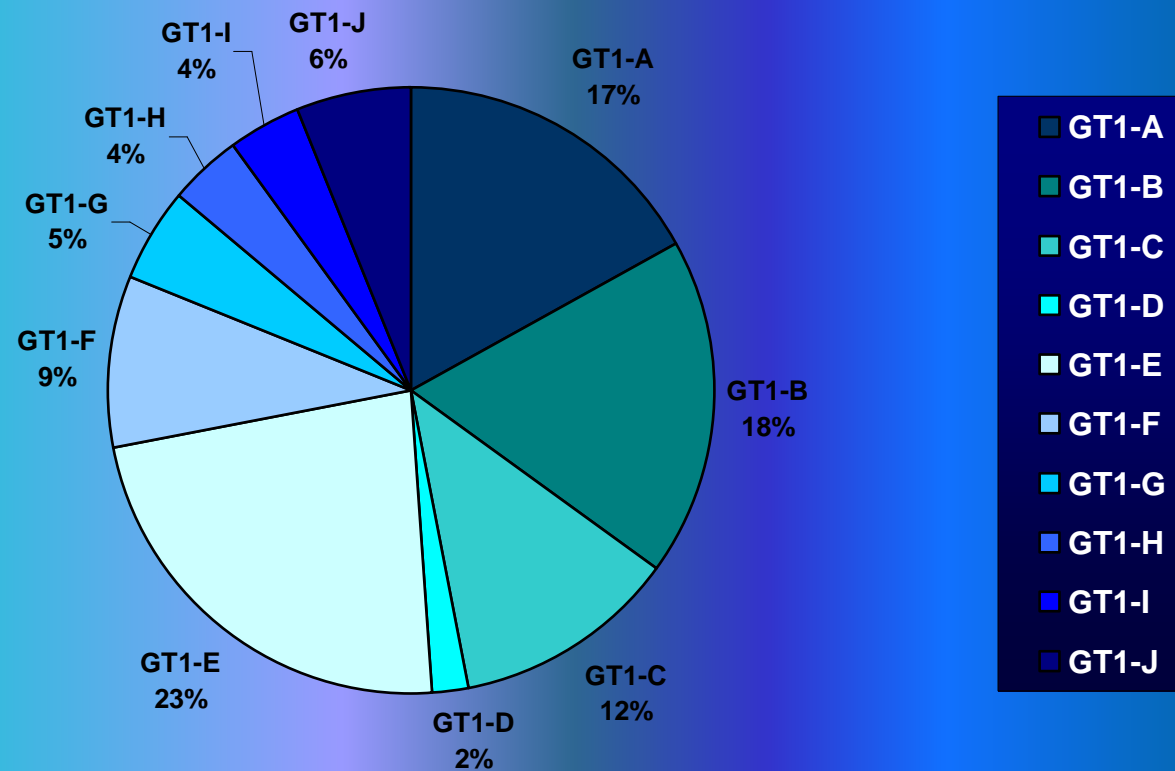
## 3º andamento: *Veloce*



# SONATA N.º 4

3º andamento: *Veloce*

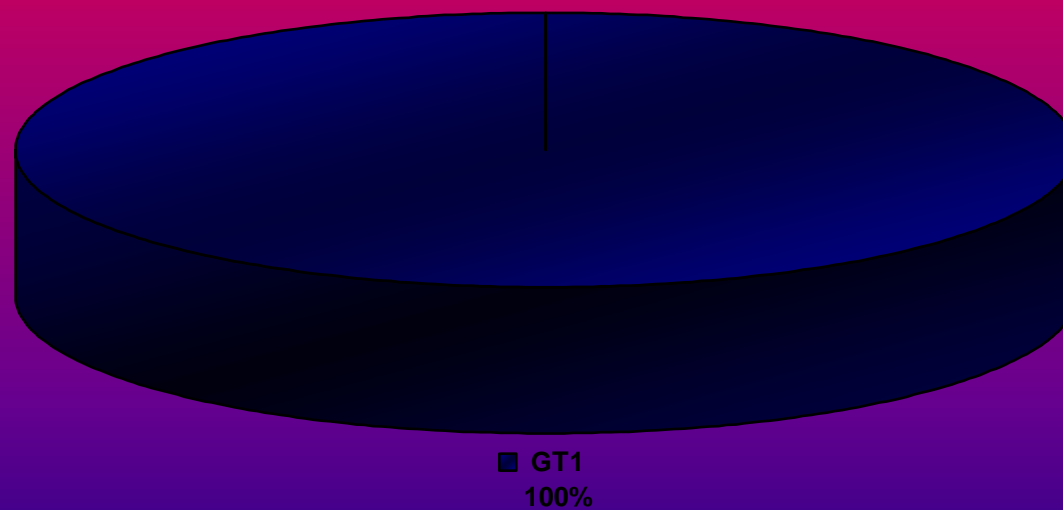
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 4

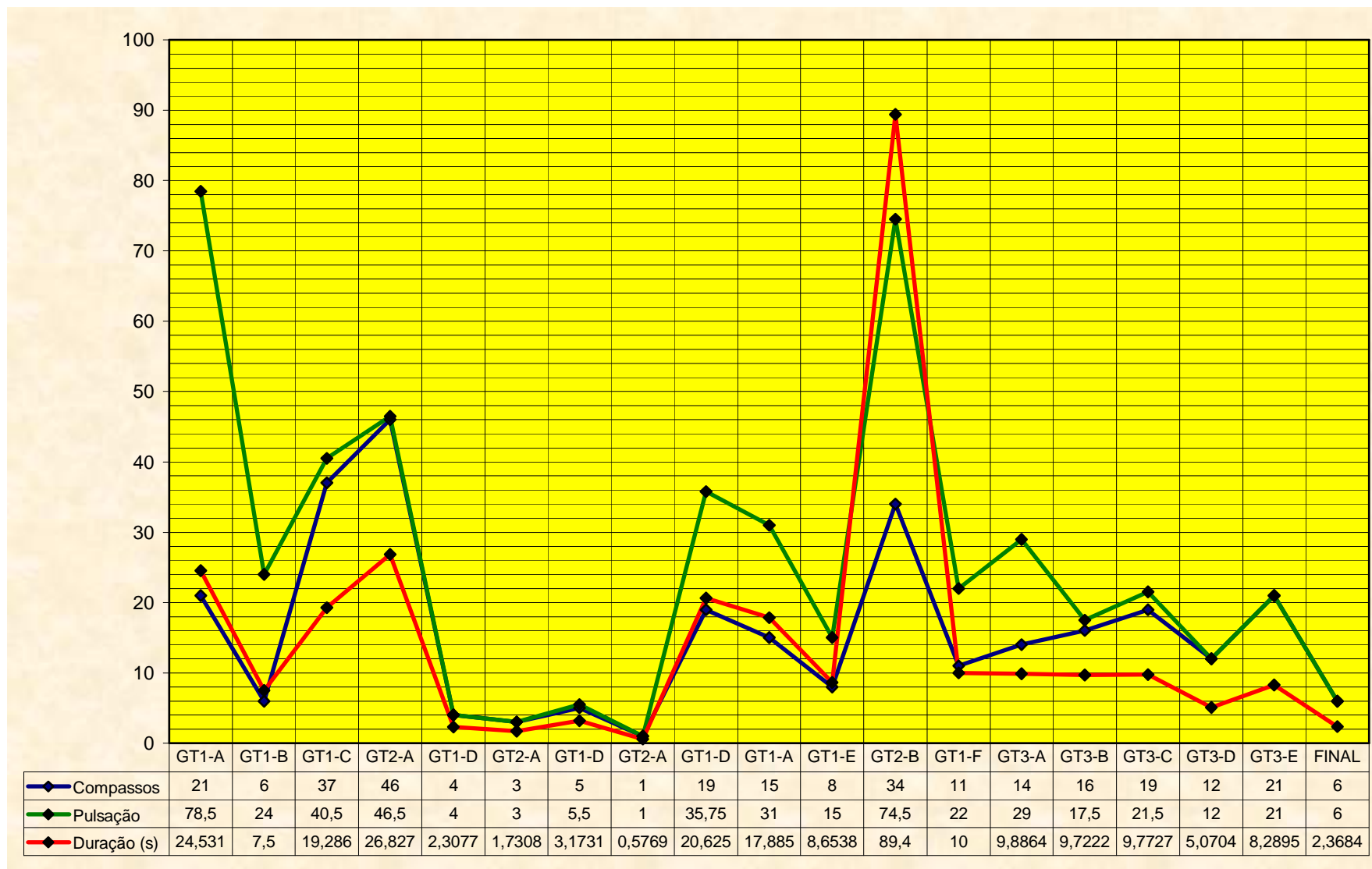
3º andamento: *Veloce*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



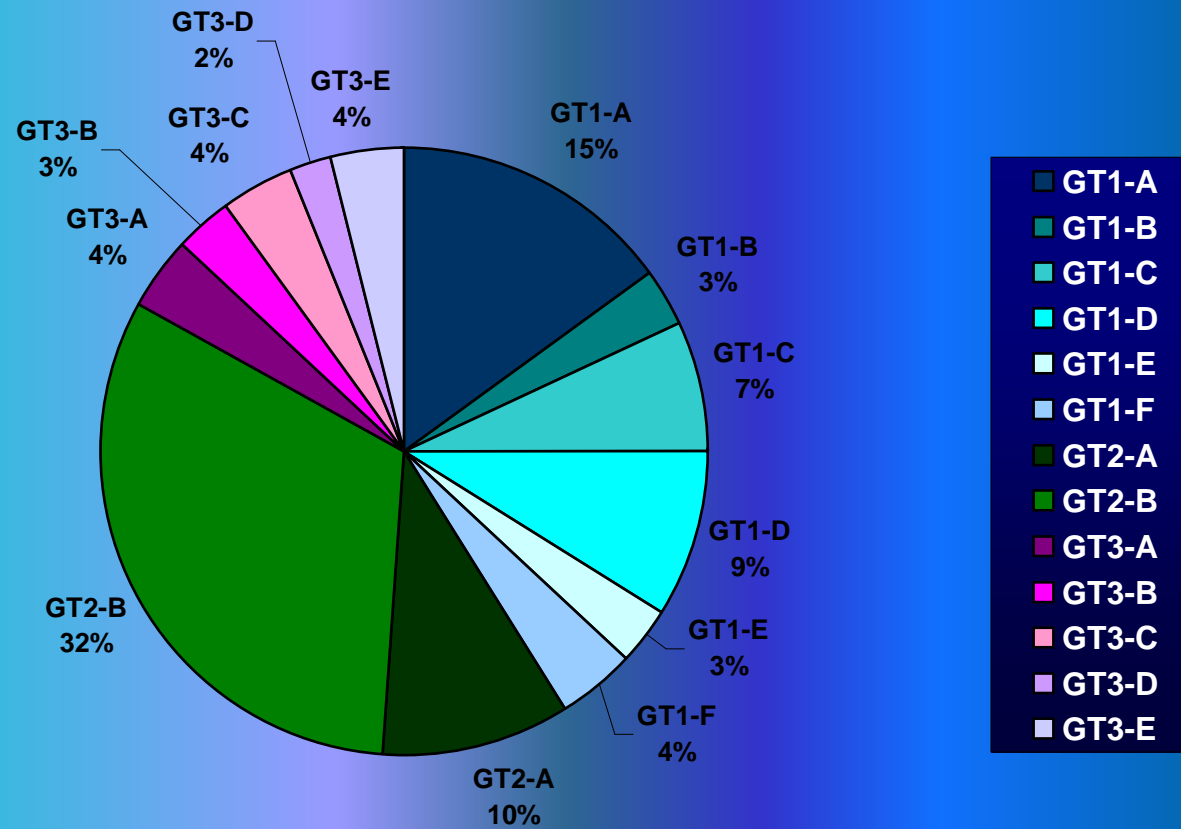
# SONATA N.º 4

## 4º andamento: *Allegro con brio*



**SONATA N.º 4**  
**4º andamento: *Allegro con brio***

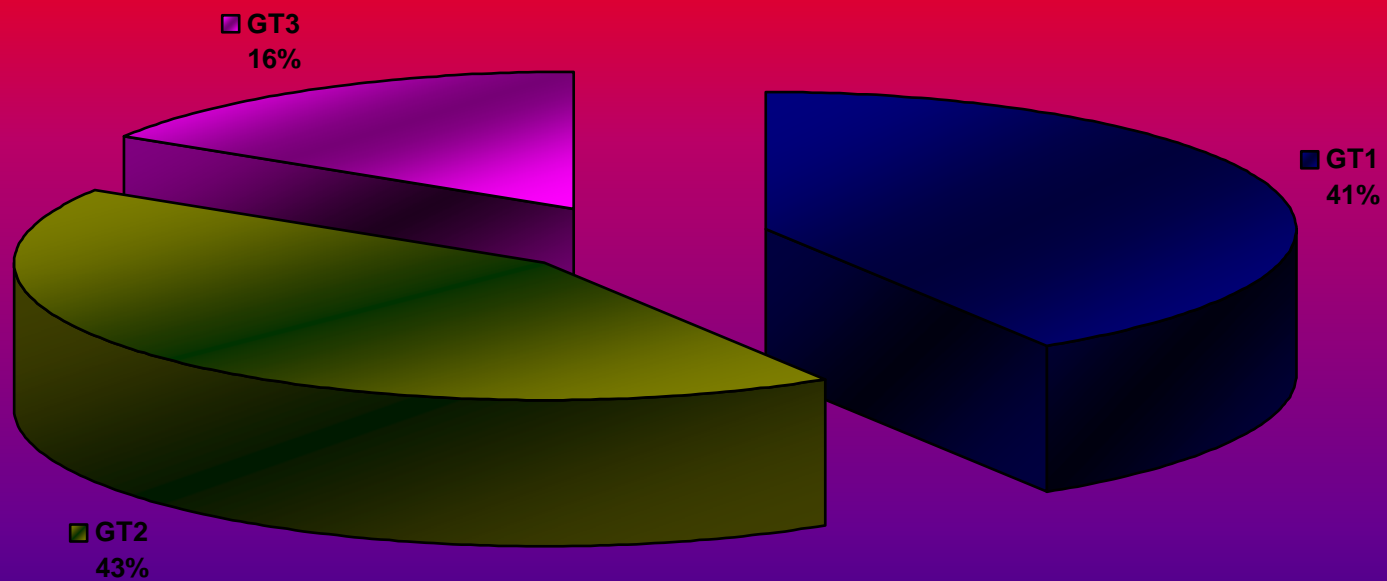
**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



# SONATA N.º 4

4º andamento: *Allegro con brio*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



A

***SONATA N.º 5***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 5</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 204 / LG 149</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Parede / 29-VI-1977. © 1977
<b>ANDAMENTOS</b>	<i>I – Prima parte: Con brio – Meno mosso, tranquillo – Vivo, energico – Lento – Tempo I (forma sonata); II – Seconda parte: Lento – Con fuoco, agitato – Moderato, tranquillo – Agitato – Lento (forma em arco (ABCBA)).</i>
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:17:30 (17'30'') [cálculo da pulsação]
<b>DEDICATÁRIA</b>	Olga Prats
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	26 de Outubro de 1978 / Olga Prats
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Ateneu Comercial do Porto, Porto
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 5 e n.º 6: para piano solo, Universidade de Aveiro, 2006</i>



## SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

### **‘Prima parte’: *Con brio***

[illegible]

														Reexposição										Coda															
cadência														VI										VII										cad. final					
(GT3)														GT4										GT2										GT4					
C	D	E	F	G	H		A		B	A		C,A		A	B		G	H,C		H	I	J		K		D													
199	211	215	221	226	238	247	253	259	269		280		306		315		332		338	344	358		380		398														
200	205	210	215	220	225	230	235	240	245	250	255	260	265	270	275	280	285	290	295	300	305	310	315	320	325	330	335	340	345	350	355	360	365	370	375	380	385	390	402

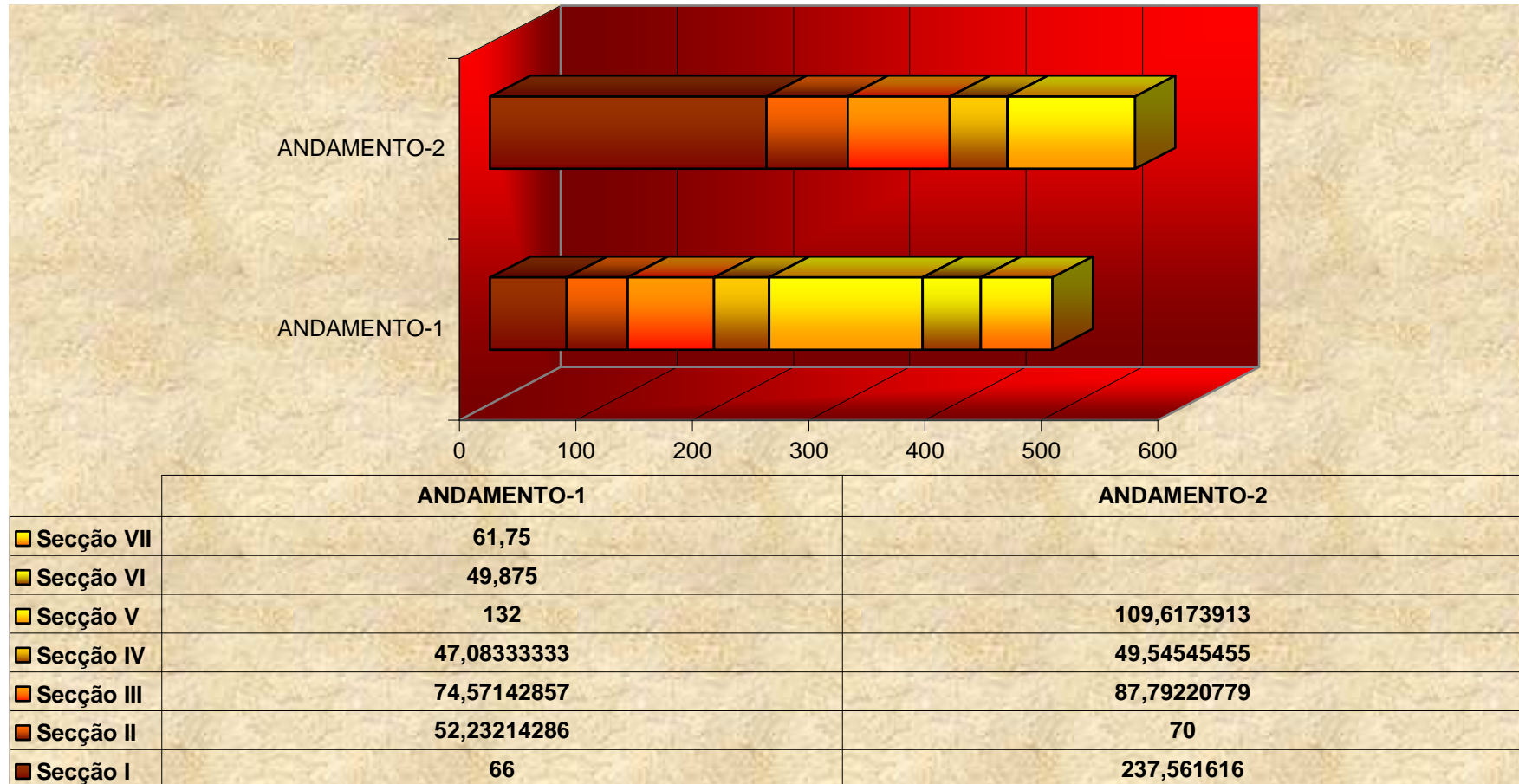
**‘Seconda parte’: *Lento***

A I GT1											B II GT2										C III GT3										B IV GT2					Coda (A) V GT1					cad.final	
A	B	A	B	C	D	C	D	A	C	D	E	C	A	B	C	D	C	E	F	A	B	C	D	A	G	H,I	J,K	F	G	F	H	I	A									
1	5	11	16	23	26	28	31	33	37	40	46	56	63	79	85	87	94	96	98	102	106	112	122	146	154	161	166	173	176	181	186	188										
1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100	105	110	115	120	125	130	135	140	145	150	155	160	165	170	175	180	185	192				

# SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO

[S5-D]



## INTRODUÇÃO

Quando compôs a *Sonata n.º 5*, Fernando Lopes-Graça residia já na casa que alugava na Parede (e que já possuía o insólito nome de ‘*El mio paraíso*’), local onde viria a falecer em 27 de Novembro de 1994. No único manuscrito que se conhece, junto ao último compasso o autor escreveu “Parede” e a precisa data de 29 de Junho de 1977, com a reserva dos direitos de autor também de 1977. Este manuscrito não foi objecto de uma revisão, ao contrário das suas outras obras do género. Para além de um fólio solto, com apenas alguns apontamentos musicais (NI-377), existe, no Museu da Música Portuguesa, uma cópia autógrafa a tinta preta, em papel vegetal sem marca (NI-376), que é semelhante às cópias na posse de Olga Prats, a dedicatária. No catálogo elaborado sobre o espólio musical de Fernando Lopes-Graça em Cascais [CASCUDO, 1997: XIV/145], a *Sonata n.º 5* é classificada como LG 149, tendo anteriormente recebido, pelo autor e pelo seu colaborador, Romeu Pinto da Silva, o número de *opus* 204 [*Uma homenagem...*, 1995: 88-101].

O compositor terá escrito esta sonata ainda na febril época da pós revolução de 25 de Abril de 1974. Desde jovem, Fernando Lopes-Graça ocupava uma sólida posição política e social, numa função que o próprio assumia de “esclarecimento e vigilância”. A conexão com a esquerda e o empenho numa participação activa terão possivelmente contribuído para uma maior aproximação a Olga Prats, a que não será alheia a génese desta sonata. A primeira execução desta obra, a 26 de Outubro de 1978, foi feita pela dedicatária, pianista lisboeta que se debruçou grandemente sobre o repertório contemporâneo (a solo e em música de câmara) e a quem se devem várias primeiras audições em Portugal. Os laços que uniam compositor e intérprete eram de sólida amizade, e a pianista assegurou-nos ser esta uma obra, pela sua versatilidade e profusão de ideias, que se enquadra na sua própria expressividade pianística. Observamos, neste caso, um modelo de proximidade entre obra e destinatário na influência que permeia o acto criativo.

Como exemplo do interesse e empenho do compositor pelas suas obras e intérpretes, é relevante o testemunho de Olga Prats sobre a estreia da *Sonata n.º 5*: aconteceu numa noite de tempestade. No início do espectáculo, havia poucas pessoas na sala do Ateneu Comercial do Porto. No intervalo, já depois de executada a sonata,

começou a entrar público a ponto da sala ficar mais composta. Finda a segunda parte do recital, e com a pianista já sem o fato de concerto, aparece nos bastidores Lopes-Graça que lhe pede para tocar novamente a sonata, pois, inclusivamente, já o anunciara ao público. E Olga Prats tocou, em ‘estreia-dobrada’, para uma maior audiência.

A concepção desta sonata difere da das outras cinco sonatas e duas sonatinas. Em substituição dos andamentos, apresenta duas partes. Podemos observar, em cada uma destas partes, que se sucedem sem interrupção (*‘attacca’*), secções bem demarcadas em tempo e estilo. A *Prima parte* contém uma forma sonata de grande dimensão que alberga quatro grupos temáticos distintos. Estes são trabalhados numa estrutura base de sete secções principais. Excluindo todas as diferenças de tempo que existem entre e dentro das frases e a conservação do tempo inicial da primeira parte em sensivelmente toda a Coda (secção VII), as indicações nestas secções são: *Con brio – Meno mosso, tranquillo – Agitato – Vivo, energico – Lento – Tempo I*. A *Seconda parte* dispõe os seus três grupos temáticos numa ordem clara e concisa, desenhando uma forma em arco (A B C B A). A pulsação, também aqui, não é estável, nomeadamente com incursões de tempos *vivo* (semínima ~132) num curso inicial *lento e molto tranquillo*. As cinco secções, concebidas em extenso equilíbrio, sucedem-se em: *Lento – Con fuoco, agitato – Moderato, tranquillo – Agitato – Lento*.

Na opção de manifestar esta obra em duas largas partes, não se deverá alienar o tratamento dado ao material temático, que se molda, em cada parte, num único conjunto, mais impulsivo na primeira, e mais pausado na segunda. Não sendo opostas, pois em ambas as partes se vertem inspirações contrastantes, complementam-se. Como referiu Bettencourt da Câmara, nas notas que acompanham a gravação de Olga Prats, datada de 1979 e com a supervisão artística do compositor, «mais do que um díptico, deve esta obra ser vista como um vasto painel sonoro cuja riqueza de elementos não consegue ocultar a preocupação de unidade que, basicamente, presidiu à sua elaboração» [1987].

A composição do todo segue a diversidade do material exposto. Os dois primeiros grupos temáticos, diferentes mas correlativos, estabelecem-se ao longo de quase um terço da primeira parte. Segue-se um Desenvolvimento em que estes se conjugam, bem como dão origem a dois outros grupos temáticos. O *Tempo I*, no c.280, assinala a Reexposição, que, após o climático **GT1-B** (*ff martellato*), se aligeira em apontamentos sonoros gradualmente menos densos e mais introspectivos.

## SONATA N.º 5

Este ‘ambiente’, algo estático e místico, é adoptado pelo início da segunda parte, sem descontinuação. Surgem, em **GT1**, frases ora muito tranquilas ora vivas, de contrastante dinâmica e agógica. Após um compasso livre (c.55), como uma episódica improvisação em jeito de tocata, encerra-se a Secção I com **GT1-C**, *tranquillo*. Desponta depois um *agitato* com *fuoco*, de rápida e acentuada fúria. Os acordes finais em semicolcheias ressoam ainda quando o terceiro grupo temático (**GT3**) retoma a tranquilidade da primeira secção, agora de feição mais lírica e sem a sinalização dos préstitos exteriores (partes **A**). *Un poco precipitando* revivemos **GT2**, que mantém o fulgor sempre *passionato*. O estatismo de **GT1** restaura a passividade mística com que encerra esta sonata, mergulhando num pianíssíssimo harpejo preso de Lá0/Si5-Sib1/Mi5-Mi2/Sib4-Sib2/(Si2)- e a nota final Mib6, *morendo*.

O ouvinte é como que transportado por diversos meios, numa viagem de variadas paisagens. É um crer e descrer; um estilo composicional de encontros e desencontros, até na própria afirmação do que é e que deixa de ser em circunstâncias sempre mutáveis. Reina, no entanto, uma desenvoltura fluente, conseguida pelo apoio em células curtas e reiterantes. O argumento estrutural apoia-se numa diversidade que embala e persuade o viajante.

O compositor não induz a duração da *Sonata n.º 5*, sendo que uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de oito minutos para a primeira parte e cerca de nove minutos e vinte segundos para a segunda parte, num total aproximado de dezassete minutos e trinta segundos (*vide* gráfico ‘S5-D’).

# SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

**‘Prima parte’: *Con brio***

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-4	(♩) 8	♩ 160	I	1	A1	Fá	Fá#	<i>f</i>	O tema arranca na m.d. <i>con brio</i> , marcado por um ritmo de marcha em registo essencialmente médio-agudo.
	5-8	8			1	A1’		Fá#		Alteração no quarto compasso, de Sol3 para Si3.
	9-15	13			1	A1’’		Fá#	[ <i>f</i> ] ( <i>c</i> )	Ampliação de <b>A1</b> , com passagem para <b>A2</b> .
	16-19	8			1	A2	Mib	Mi	+ <i>f</i>	Deslocação e alteração temática.
	20-27	15 ½			1	A2’		Mi		Ampliação de <b>A2</b> .
	28-33	12			1	A3		Mib	[+ <i>f</i> ] ( <i>c</i> )	Acordes de <b>A2</b> complementados com a m.e., numa frase de transição para <b>B</b> .
	34-47	29 ½			1	B1	Lá	Lá	<i>ff</i> ( <i>c</i> ) <i>-f</i> ( <i>d</i> )	Ponte para novo tema, com material recorrente neste andamento, aqui bem vincado ( <i>martellato</i> ).
	48-51	8		ponte	2	A1	Dó# / Dó	Mi	<i>mf</i>	Tema <i>cantabile</i> , acompanhado com harpejos descendentes na m.e. e pouco alterados ao longo de <b>A</b> . Antecipa-se o tema lírico numa ponte introdutória para a secção seguinte.
	52-55	8			2	A1’		Mi		Arco superior alterado (no soprano, de <u>+1</u> para <u>+3</u> ).
	56-58	7			2	A1’’		Mi		Alterações rítmicas a <b>A1’</b> na conclusão deste grupo frásico.
	59-61	6			2	A2		Mi		A melodia toma uma direcção descendente, recorrendo a um trilo na voz intermédia (m.d.) com mudança breve de harpejo.
	62-64	6			2	A2’		Mi		Tercina no último compasso (tema) confere uma pequena alteração de <b>A2</b>

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	65-66	5			2	A3		Mi		Simplificação de <b>GT2-A</b> e recurso a um motivo peculiar.
	67-71	10			2	A3'		Mi		Repetição e continuação da frase anterior, com alterações, na direcção de <b>B</b> .
	72-76	12			2	B		(Mi) Dó	<i>p</i> ( <i>c</i> ) ( <i>d</i> )	Frase cadencial, com quebra de andamento ( <i>lento, non troppo</i> ), que se agita <i>un poco</i> e introduz, <i>calmando</i> , a Secção II. A m.e. cessa os harpejos e forma acordes com as vozes superiores.
	77-80	8	112	II	2	C1	Lá	Dó#	<i>p</i>	Numa concepção <i>meno mosso, tranquillo</i> , o tema balança <i>espressivo</i> , reproduzindo o ritmo de <b>GT2-A1</b> e a extensão do arco superior de <b>A1'</b> (+3) .
	81-84	8			2	C1'		Dó#		Alteração no quarto compasso de <b>C1</b> .
	85-93	18 ½			2	C1''		Dó#	[ <i>p</i> ] ( <i>d</i> )	Alteração de <b>C1</b> a partir do terceiro compasso, numa sequência suspensiva, <i>poco diminuendo ed allargando</i> .
	94-105	25			2	C1'''		Dó#	( <i>c</i> ) <i>mf</i>	Metamorfose de <b>C1</b> na transição para <b>D</b> , <i>a tempo</i> .
	Coda	106-108	6		2	D1	Fá	Fá		Congrega o ritmo de <b>GT1-A</b> com a inversão, no baixo e no tenor, do desenho de <b>GT2-C</b> . Termina com movimento contrário que conduz à frase seguinte.
		109-113	11		2	D2	Mib	Mib		Diferencia-se de <b>D1</b> pela escolha de notas e extensão.
		114-123	21		2	D3	Ré	Ré	( <i>c</i> )	Maior variabilidade rítmica, <i>più lento, mesto</i> , com um final <i>stringendo</i> para o Desenvolvimento.
	Desenvolvimento	124-125	4	168	2	C2	Dó / Fá#	Fá#	<i>f</i>	Inicia-se nesta secção uma sucessão de módulos oriundos de frases anteriores, num ambiente <i>agitato</i> . Em <b>C2</b> a m.e. assume a liderança do par de semínimas acentuadas, enquanto a m.d. demora-se em acordes de mínimas.
		126-127	4		1	B2	Fá#	Fá#		Desenho melódico diferente de <b>B1</b> , com o mesmo vigor, em 8vas paralelas.

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	128	2			2	C2'	Dó / Fá#	Fá#		C1 sem a repetição de um compasso.
	129	2			1	B2'	Fá#	Fá#		Primeiro compasso de B2.
	130	2			2	C2'	Dó / Fá#	Fá#		Como anteriormente, um compasso de C2.
	131-132	5			1	B2''	Fá#	Fá#	(c)	Sequela diferente no segundo compasso, conduzindo a GT1-A.
	133-134	4			1	A4	Mi / Fá	Fá	ff	Pares de 2Ms no ritmo inicial de GT1-A1.
	135-136	4			2	E1		Fá		Efeito <i>ruvido</i> numa distribuição semelhante a D1, com tercinas no contralto.
	137	2			1	A4'		Fá		Abreviação para um compasso.
	138-142	11			2	E1'		Fá		Expansão de E1, com marcada passagem para C3 em 7Ms paralelas descendentes.
	143-150	15			2	C3	Si / Fá (Mib / Mi)	Fá		Frase repetitiva com maior acentuação do que C2. Baixo <i>marcato</i> , com alternância entre Mi1 e Mib1.
	151-174	52			2	F		Fá	[ff] fff -f p (c) f	Três sucessões, com ligeiras diferenças, de uma fórmula ascendente que termina na repetição, com diminuição rítmica, de Mi6, que desagua, depois de percorridos dez tons, em Mib3.
	175-182	18	♩ 80	cadência	2	E2	Mi / Fá	Fá	p (d)	Semelhante a E1, mas com carácter <i>tranquillo</i> . Termina num movimento ampliado que desemboca no acorde de B3.
	183-192	24	♩ 63		1	B3	Dó# / Mib	(Mib) Láb (=Sol#)	pp ppp	Sequência em <i>lento</i> com apoio de acorde prolongado e repetição, com diminuição rítmica, de um módulo celular de quatro notas, característico de GT1-B.
	193-195	8	♩ 144	IV	3	A	Dó / Si	Dó#	f (c)	Secção com carácter <i>vivo</i> , que utiliza material de frases anteriores de um modo <i>energico</i> e expansivo. GT3-A representa a introdução desta secção.
	196-198	7			3	B	Fá	Fá	ff (c)	Conclusão da introdução, com trilos e desenho descendente com suspensão do acorde que se prolonga por GT3-C.




**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	199-210	25			3	C	Sol	Sol		Intensas extrapolações do módulo de <b>GT1-B1</b> .
	211-214	8			3	D	Réb / Ré	Mi		Ritmo do módulo inicial de <b>GT1-A1</b> com variação na textura.
	215-220	12			3	E	Réb / Dó	Dó		Repetição de um módulo de <b>GT1-B</b> , terminando numa ampliação (em movimento contrário) para o acorde de <b>F</b> .
	221-225	11			3	F	Fá#..	Lá		Aproxima-se de <b>GT2-C1</b> no par de semínimas do registo agudo.
	226-237	24			3	G	Ré..	Ré		Alienação do material anterior com enérgica agitação de semicolcheias articuladas em <i>staccato</i> .
	238-246	18	♩ 60	cadência	3	H	(Fá) Réb / Si	Fá#	-f (d) pp	Frase cadencial em ritmo irregular, que se resume a um único conjunto de notas, em acordes e harpejadas.
	247-252	23		V	4	A1	Mi	(Mi) Dó#	/pp/sff/ p ff	Distingue-se como ‘Coda’ do Desenvolvimento, com um perene baixo de semínimas articuladas, <i>secco</i> e <i>sempre pianissimo</i> , em andamento <i>lento</i> . Na primeira frase, a m.d. pinta desenhos cordais abstractos.
	253-254	8			4	B1		Mi	/ pp / p sff /	A m.d. esboça o tema de <b>GT1-B</b> , enquanto o baixo mantém o Mi0.
	255-256	8			4	B2		Mi		Transposição à 8va superior, com alterações no segundo compasso.
	257-258	8			4	B3	Mi..	Mi	pp / p	Duplicação à 8va superior e alterações várias, inclusive no baixo (+3,+3,+3).
	259-268	39			4	A2	Fá#	Fá	pp / sff (d)	O baixo na 8va de Fá#0/Fá#1 só se altera no c.267. A m.d. pincela acordes que delineiam figurações a partir do c.262.
	269-270	8		cadência	4	C1	Sib..	Mi	pp	Melodia <i>cantabile</i> na voz superior de duas sucessões ascendentes de acordes de três notas, com baixo em 8vas, ligado.
	271-272	8			4	A3	Mi	Mi	[pp / sf]	Dois acordes de semibreve sobre o baixo, <i>staccato</i> , em Mi0/Mi1.
	273	6			4	C2	Mi..	Mib	[pp]	Pequena frase com tema em contraponto e ascensão cromática do baixo, ligado.

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	274-279	24			4	A4	Sol-Fá	Fá#	<i>[pp / sff]</i>	Sucessão de acordes acompanhados pelo baixo em 8va (Sol e Fá), <i>staccato</i> , com prolongação do último acorde da m.d. no final.
Reexposição	280-283	8	♩ 160	VI	1	A1	Fá	Fá#	<i>f</i>	Retorno ao início do andamento em <i>tempo-I</i> , antecedido de um ornamento para Fá.
	284-287	8			1	A1'		Fá#		Repetição dos compassos 5-8.
	288-293	12			1	A1'''		Fá#	(c)	Semelhante a A1'', sem o compasso de 1/4 e com alteração rítmica no c.292.
	294-300	15			1	A2''	Mib	Mi	<i>+f</i>	Alterações a A2.
	301-305	12			1	A5	Dó	Solb	(c)	Desenvolvimento do motivo de GT1-A; termina com os acordes harpejados na ponte para B1'.
	306-314	19 ½			1	B1'	Lá	Lá	<i>ff</i> <i>-f(d)</i>	Muito análoga a B1, <i>martellato</i> , com variações na aproximação a GT2-G1.
	315-317	6			2	G1	Sib	Mi	<i>mf</i>	Semelhante a A, com os bicordes da m.e. em espelho e a prolongação de Sib nas duas mãos.
	318-320	6			2	G1'		Mi		Extensão da nota extrema da melodia para uma 3m.
	321-323	6			2	G1''		Mi	(c)	Ponte para G2.
	324-326	6			2	G2	Sol / Sib	Fá	<i>+mf</i> (c)	Alteração temática, com baixo em Sol1 e Sib2.
	327-328	4			2	G3	Sol / Solb	Sib	<i>f</i>	Acordes tocados em movimento contrário formam arcos convexos.
	329-330	4 ½			2	G3'		Sib		Pequena alteração à anterior, com o acréscimo de uma colcheia.
	331	2			2	G3''		Sib		Primeiros dois tempos de G3; a continuação gera um motivo independente.
	332	2			2	H1	Lá-Fá	Dó#		Ao mesmo tempo que finalização de G3'', forma-se um embrião individual, em que a m.e. imita a m.d. em 8vas paralelas.

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Coda	333-334	4			2	C4	Ré / Láb	Láb		Desemboca-se numa curta referência ao motivo pendular de <b>C</b> .
	335	2			2	H2	Mi	Sol#		Motivo de <b>H1</b> num patamar mais agudo.
	336-337	4			2	C5	Mi / Sib	Sib		Ascensão dos acordes dos primeiros tempos enquanto nos segundos tempos se mantém o acorde grave de <b>C4</b> .
	338-343	12			2	H3	Mi..	Si		Nova subida de patamar seguida de três segmentos descendentes, terminando com um tremolo em tercinas.
	344-346	7		VII	2	I1	Mi	Mi	<i>p</i>	Mudança de carácter, mais leve e agitado. Frase baseada em repetições de notas com ritmo de tercinas.
	347-349	7			2	I1'		Mi		Idêntica a <b>I1</b> , com acordes diferentes na m.e. (progressão das notas extremas a <u>-1</u> ).
	350	2			2	I1''		Mi	<i>f</i>	Repetição do primeiro compasso de <b>I1</b> , com acorde diferente e acentuado, em <i>forte marcato</i> .
	351-357	14			2	I2		Mi	<i>pp</i>	Depois de uma breve respiração, e sobre um acorde suspenso ( <i>pedal tenuto</i> ), o motivo em tercinas ascende a Fá#-Lá, onde permanece (tremolo) e acelera para semicolcheias.
	358-365	16			2	J1	Dó#	Dó#	<i>p</i> [/ <i>pp</i> ]	Por entre harpejos e escalas na m.d., em semicolcheias, a m.e. projecta uma melodia, <i>cantabile</i> .
	366-373	16			2	J2		Dó#	( <i>c</i> )	A terminação da melodia desce a <u>-10</u> , com diversificação nas notas e articulação do acompanhamento.
	374-379	12			2	J3	(..)	Dó#	<i>f</i>	Transformação de <b>GT2-J1/J2</b> na passagem para <b>GT2-K</b> .
	380-397	40			2	K	Mi	Fá		Derivação cadencial da frase anterior.
	398-402	19	[  60 ]	cadência final	4	D	Mi	(Ré#) Fá	<i>sf p</i> [/ <i>sf</i> ] ( <i>d</i> )	Cadência que recupera o material de <b>GT4</b> , numa frase distinta, <i>andante</i> com <i>allargando</i> final. Segue-se a 'Seconda Parte' sem paragem ( <i>attaca</i> ).

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**‘Seconda parte’: *Lento***

Compasso inicial = [4/4]

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	1-4	(♩) 16	♩ 48	I	1	A1	Mi	Si	<i>pp</i> ( <i>c</i> )	A ‘ <i>seconda parte</i> ’ inicia-se sem interrupção, com o primeiro acorde derivado do último acorde do andamento anterior. <b>GT1-A1</b> consiste numa sequência de acordes com as mãos geralmente em movimento contrário, num <i>lento</i> processional.
	5-10	17 ½	♩ 56		1	B1	Sib	(Sib) Mi	<i>f/p</i>	Vislumbra-se um motivo melódico na voz intermédia, <i>dolce</i> e <i>cantabile</i> , numa frase um pouco mais animada do que a anterior.
	11-15	15	♩ 48		1	A1’	Mi	Si	<i>pp</i> ( <i>c</i> )	Diversificação da frase <b>A1</b> .
	16-22	22 ½	♩ 56		1	B2	Dó	(Dó) Láb	<i>[f/p]</i> <i>pp [f]</i> <i>p (c) f</i>	Alterações várias a <b>B1</b> , incluindo o contorno melódico.
	23-25	13	♩ 52		1	C1	Sib	(Lá) Sib	<i>pp</i> ( <i>c</i> )	Frase constituída por harpejos ascendentes, em semicolcheias, que projectam um motivo em semínimas acentuadas, num pausado <i>molto tranquillo</i> .
	26-27	5	[♩] 132 ]		1	D1		Sib	<i>ff</i>	Pequeno segmento de acordes repercutidos com intensidade, <i>vivo</i> , em grande contraste com o material precedente.
	28-30	14	[♩] 52 ]		1	C1’		(Lá) Sib	<i>pp</i> ( <i>c</i> )	Modificações de <b>C1</b> a partir do quarto tempo, mantendo-se <i>molto tranquillo</i> .
	31-32	7	[♩] 132 ]		1	D2	Láb	Láb	<i>ff</i>	Segmento dilatado em relação a <b>D1</b> , <i>mosso</i> , com as notas extremas transpostas para <u>-2</u> .

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	33-36	19	[ ♯ 58 ]		1	A2	Lá	Mi	<i>pp</i>	Regresso aos acordes compassados de <b>GT1-A</b> , com fraseio <i>cantabile</i> e oblíquo entre mãos, num andamento um pouco menos lento, <i>sostenuto</i> .
	37-39	13	[ ♯ 52 ]		1	C2	Si	Si		Podemos rever o <i>molto tranquillo</i> de <b>GT1-C1</b> , com o motivo em evidência na nota inferior do bicorde (terceiras).
	40-45	20	♯ 132		1	D3	Sib	Réb	<i>f</i> ( <i>c</i> ) <i>ff</i>	Maior extensão do <i>vivo</i> , com alterações no ritmo (tercinas), na deslocação dos acordes, na articulação e outras.
	46-55	~76	♯ 58..		1	E	Dó	Fá#	<i>pp</i> <i>pp/p</i> <i>[+p]/mf</i> <i>f/ff (c)</i> <i>p (c) ff</i>	Dentro de um tempo <i>sostenuto</i> , de prolongados acordes, surgem melismas em <i>più mosso – rapido – più rapido</i> .
	56-62	26	[ ♯ +52 ]		1	C3	Lá	(Dó) Lá	<i>pp</i>	A Secção I cadencia com uma referência a <b>C</b> , num cansado e <i>ritenuto tranquillo</i> .
B	63-78	63	♯ 132	II	2	A1	Réb	(Dó) Sib	<i>f</i> <i>ff</i> ( <i>d</i> )	É <i>con fuoco, agitato</i> , que começa um novo grupo temático. A primeira frase baseia-se numa célula repetida de rápidas semicolcheias, sobre as quais se desenha uma alongada melodia acentuada. Os harpejos descendentes do último compasso fazem a transição para <b>GT2-B</b> .
	79-84	23			2	B	Láb	Sol	<i>p</i> ( <i>c</i> )	Ponte para o conjunto das frases <b>C-D</b> . Aos mordentes sucedem-se harpejos em velocidade crescente, onde se destacam notas longas que remetem para <b>A</b> , com posição invertida (baixo).
	85-86	8			2	C1	Réb	Sol	<i>f</i>	Grupos de quatro 8vas, em semínimas, nos registos <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">4</span> ou <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">5</span> , respondidas por acordes em tercinas no registo <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">3</span> .
	87-89	12			2	D1		Fá#		Por sobre um contínuo e inalterado harpejo em arco superior, sobressai um trecho melódico, em 8vas, com 4As e 4ps.

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	90-93	16			2	D2	Mi	Mib		Transposição de <b>D1</b> ; a 4A da voz superior transforma-se em 4p e duas notas no harpejo do acompanhamento são alteradas.
	94-95	8			2	C2	(Sib) Ré	Fá#		Repetições da 8va de Fá# (4/5) com um baixo em Sib2 e acordes em tercinas sobre Ré3.
	96-97	8			2	E		Fá#		Desenho de passagem, <i>poco animando</i> , para <b>F</b> , com 8vas em destaque no registo agudo, respondidas por acordes na m.e. em síncopa.
	98-101	16			2	F	(Sol) Mib	Sol	(c)	Diálogo <i>furioso</i> entre as duas mãos, <i>martellato</i> , com acordes em tercinas à semelhança de <b>C</b> , <i>stringendo</i> para uma súbita respiração antes da secção seguinte.
C	102-105	16	♩ 84	III	3	A	Dó	Sol	p	Em tons de passeio, regressa-se a uma dinâmica em <i>piano</i> mas <i>sonoro</i> , num andamento <i>moderato, tranquillo</i> . <b>GT3-A</b> funciona como introdução à sucessão de frases desta secção.
	106-111	26	♩ 88		3	B	Dó / Fá#	Fá#	(c)	Soergue-se uma linha melódica, <i>cantabile</i> , em modo menor natural, sobre uma constante de acordes em mínimas, com excepção do compasso de transição para <b>GT3-C</b> (c.111), em semínimas.
	112-113	6	3		C1	Sol / Sib	Réb	+p	Alteração da linha melódica, <i>espressivo</i> , e desdobramento da m.e. em pares de semínimas, com baixo em Sol1.	
	114-115	7					Réb		Modificações no segundo compasso de <b>C1</b> na passagem para <b>C2</b> .	
	116-117	7	3		C2	Lá / Láb	Solb	(c)	Ampliações na intervállica de <b>C1</b> , e da m.e. no segundo compasso, em que o acorde se desdobra em harpejo.	
	118-119	5	3		C2'		Solb		Diminuição de <b>C2</b> e passagem para <b>C3</b> .	
	120-121	8	3		C3	Mi# / Fá#	Lá	f (d)	Segmento climático e cadencial, com mudança do baixo para Sol#1.	

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**


P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	122-125	10			3	D1	Sol#	Sol	<i>p</i> ( <i>c</i> )	Nesta frase a m.d. assume uma volátil melodia, <i>sempre cantando, non agitato</i> , em tercinas, contra subdivisão binária na m.e., em harpejos (C2).
	126-129	8			3	D2		Si	<i>mf</i> ( <i>d</i> )	A m.d. prossegue o seu curso irregular, enquanto a m.e. retoma o baixo em Sol# (8va em $\boxed{0}/\boxed{1}$ ), contraposto com acordes na 2ª-inversão que progridem por meios-tons (+1).
	130-139	22			3	D3	Sol..	Fá	<i>p</i> ( <i>c</i> ) <i>f</i> ( <i>d</i> ) <i>p</i> ( <i>c</i> )	Maior expansão melódica e rítmica na voz superior. A m.e. ganha proeminência na linha melódica que delinea, em 8vas.
	140-145	13			3	D4	Fá..	Mib	<i>ff</i> ( <i>d</i> )	Culminar da sequência de quatro segmentos que se resumem nesta longa frase, a qual, <i>sempre marcato</i> , se dirige cadencialmente e <i>un poco precipitando</i> à [ <i>al'</i> ] próxima secção.
B	146-153	33	♩ 132	IV	2	A2	Sol	(Solb) Mi	<i>p</i> ( <i>c</i> ) <i>mf</i> ( <i>c</i> ) <i>f</i>	Reinstala-se o <i>agitato</i> movimento de <b>GT2</b> , semelhante à Secção II mas com características individualizantes.
	154-160	28			2	G	Láb.. / Si..	Láb		Em resposta ao exórdio, uma melodia na voz superior dita um <i>apassionato</i> clamor, com um acompanhamento <i>marcato</i> em tercinas, em analogia com <b>GT2-C</b> .
	161-163	12			2	H	Lá	Sib		Relacionada com <b>GT2-D</b> ; frase melódica em 8vas e acompanhamento em harpejos.
	164-165	8			2	I	Ré	Lá		Segmento de passagem, com 8vas nas duas mãos (paralelas), acentuadas.
	166-167	8			2	J	Sib / Lá	Dó#		Nova referência a uma subdivisão rítmica ternária a preencher a melodia pronunciada em 8vas, com desenho intermédio em 8 e 6 em descidas paralelas de -1.
	168-172	20			2	K	Sib	Mib	( <i>c</i> ) <i>ff</i>	Alcançamos o movimento cromático tornado tema e trilo, num <i>espressivo</i> crescendo para as derradeiras notas da secção, ligadas à finalização da sonata.

**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Coda / A	173-175	12	♩ 50	V	1	F1	Mi	Sib	(d) p (d)	Delineação sonora introdutória do longínquo <b>GT1</b> , <i>lento</i> , com trilo de <u>6</u> no registo <u>5</u> e o bicorde Lá4/Si4, enlaçados por um <i>pedal tenuto</i> .
	176	4	♩ 46		1	G		Si	pp	Harpejos baseados nos acordes de <b>GT1-A1</b> , pressagiando a reposição no c.188. As frases e módulos do conjunto <b>G</b> são interjacentes à linha melódica projectada em <b>F</b> e <b>H</b> .
	177	4			1	F2		(Sib) Fá	mf (d)	Retoma-se o trilo na voz superior, enquanto se demarca uma melodia <i>cantabile</i> no topo de acordes harpejados.
	178	5			1	G'		Si	pp	Pequena célula repetida em tercina num quarto tempo acrescentado a <b>G</b> .
	179	4			1	F3		(Sib) Si	mf (d)	Repete-se o trilo sobre nova frase cordal.
	180	3			1	G''		Si	[pp] (c)	Inversões várias em quiálteras de cinco.
	181-182	8			1	H1	Lá	Réb	[+p]	Conjunção de apontamentos melódicos cordais similares a <b>GT1-F</b> , intensificados por 8vas, <i>intenso</i> , com interposições do primeiro acorde quebrado de <b>GT1-G</b> , com os intervalos invertidos na m.d., ainda em quiálteras de cinco.
	183-185	12			1	H2	Lá..	Lá	mf (c)	Os pares cromáticos de semínimas são acompanhados no sentido descendente pelas 8vas em tremolo, <i>cantabile</i> . À suspensão do último acorde (copioso na m.e.) segue-se uma maior gesticulação de <b>G</b> , com <i>stringendo</i> para <b>I</b> .
	186-187	10			1	I	Mi	Dó#	f (d)	Um <i>subito ritenuto</i> prepara o trecho <i>un poco pesante</i> de 8vas acentuadas, com as mãos em síncope no segundo compasso, <i>allargando</i> .

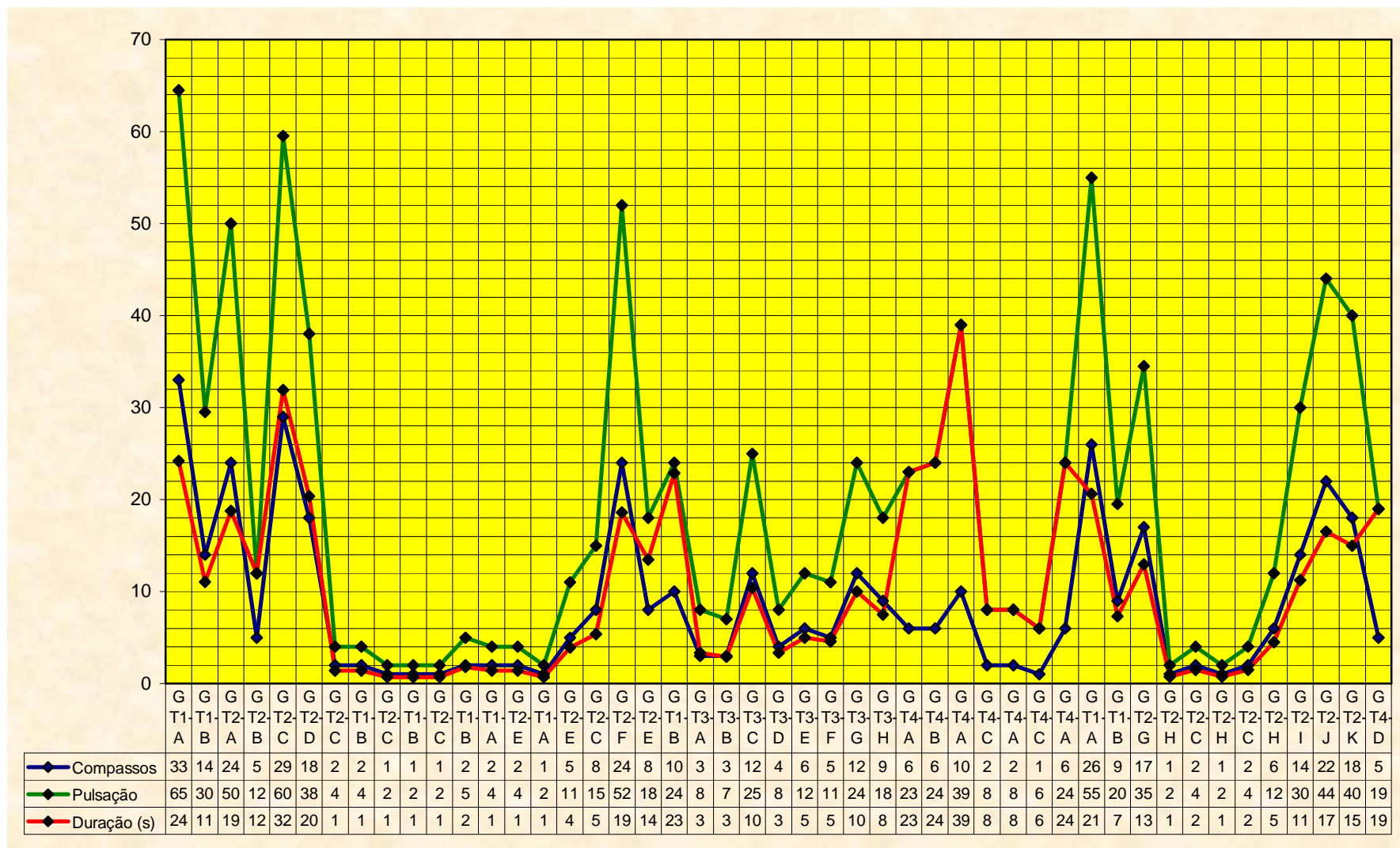


**SONATA N.º 5 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	188-192	20	[  -48 ]	cadência final	1	A1''		Si	<i>pp</i> ( <i>d</i> ) <i>ppp</i>	Retoma-se o primeiro compasso de <b>GT1-A1</b> , em <i>molto largo</i> , seguido do desdobramento dos acordes replicados de <b>G</b> . A sonata termina com a suspensão do acorde inicial da segunda parte, <i>morendo</i> .

# SONATA N.º 5

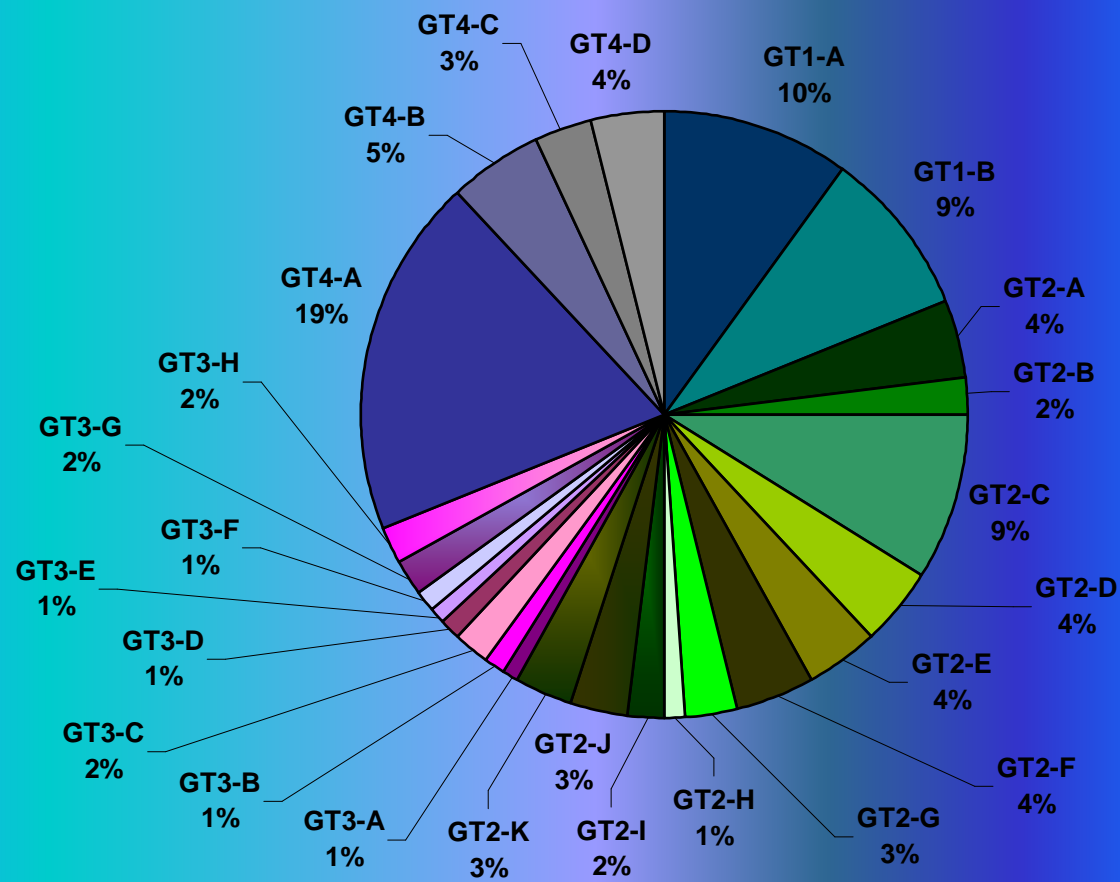
## ‘Prima parte’: *Con brio*



# SONATA N.º 5

## ‘Prima parte’: *Con brio*

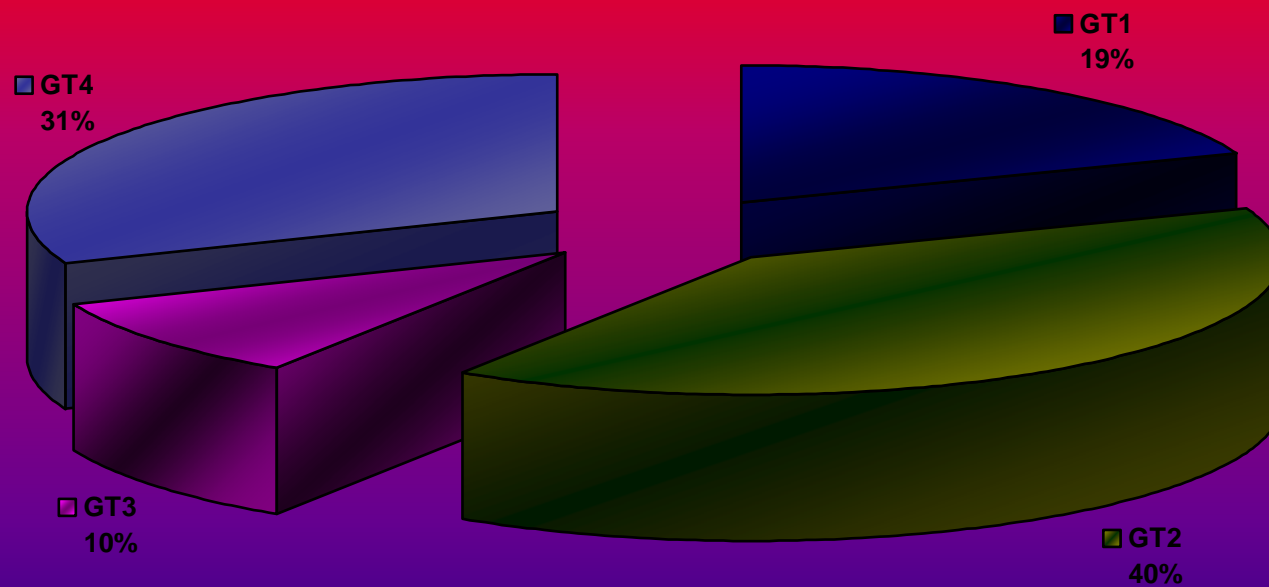
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 5

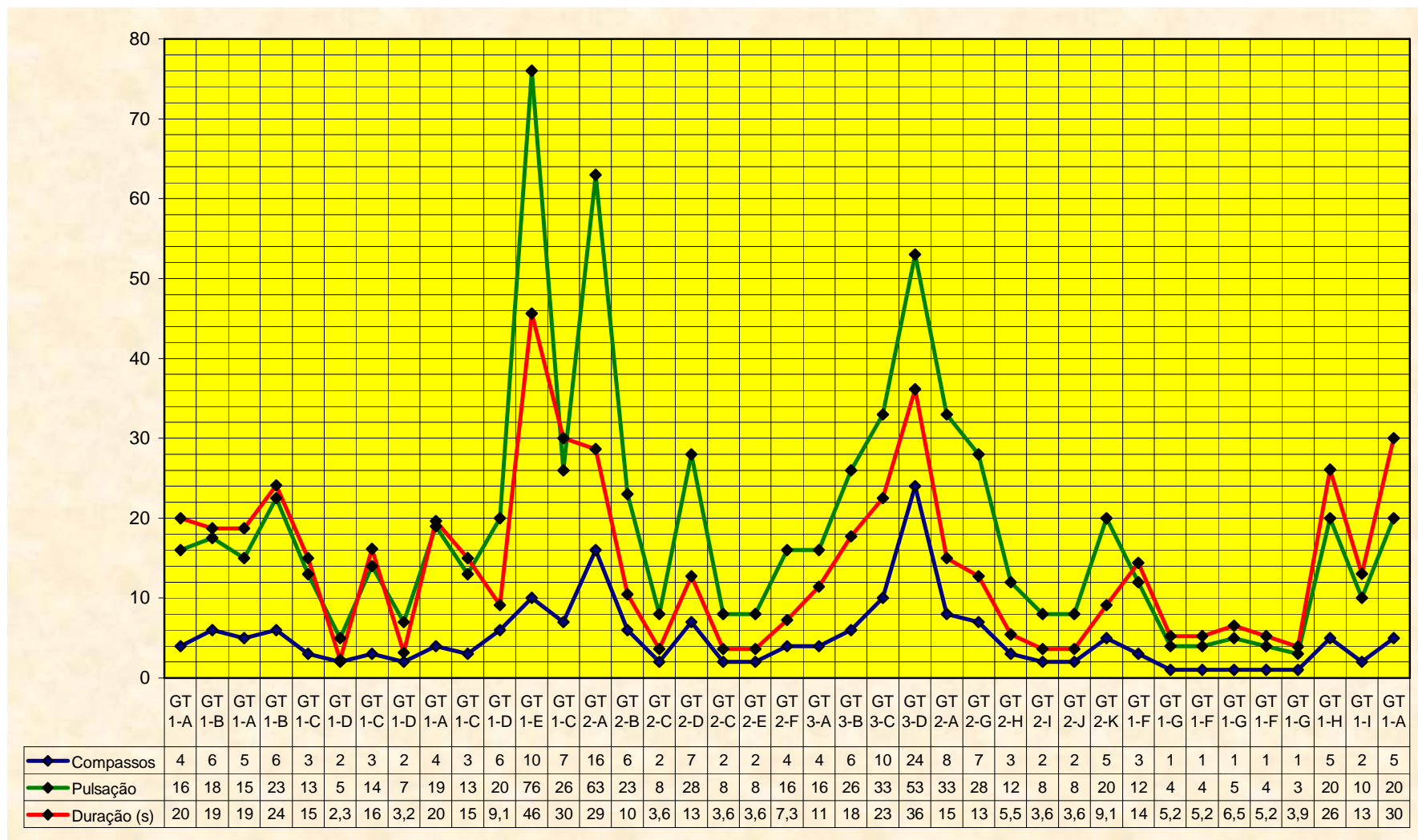
## ‘Prima parte’: *Con brio*

### DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



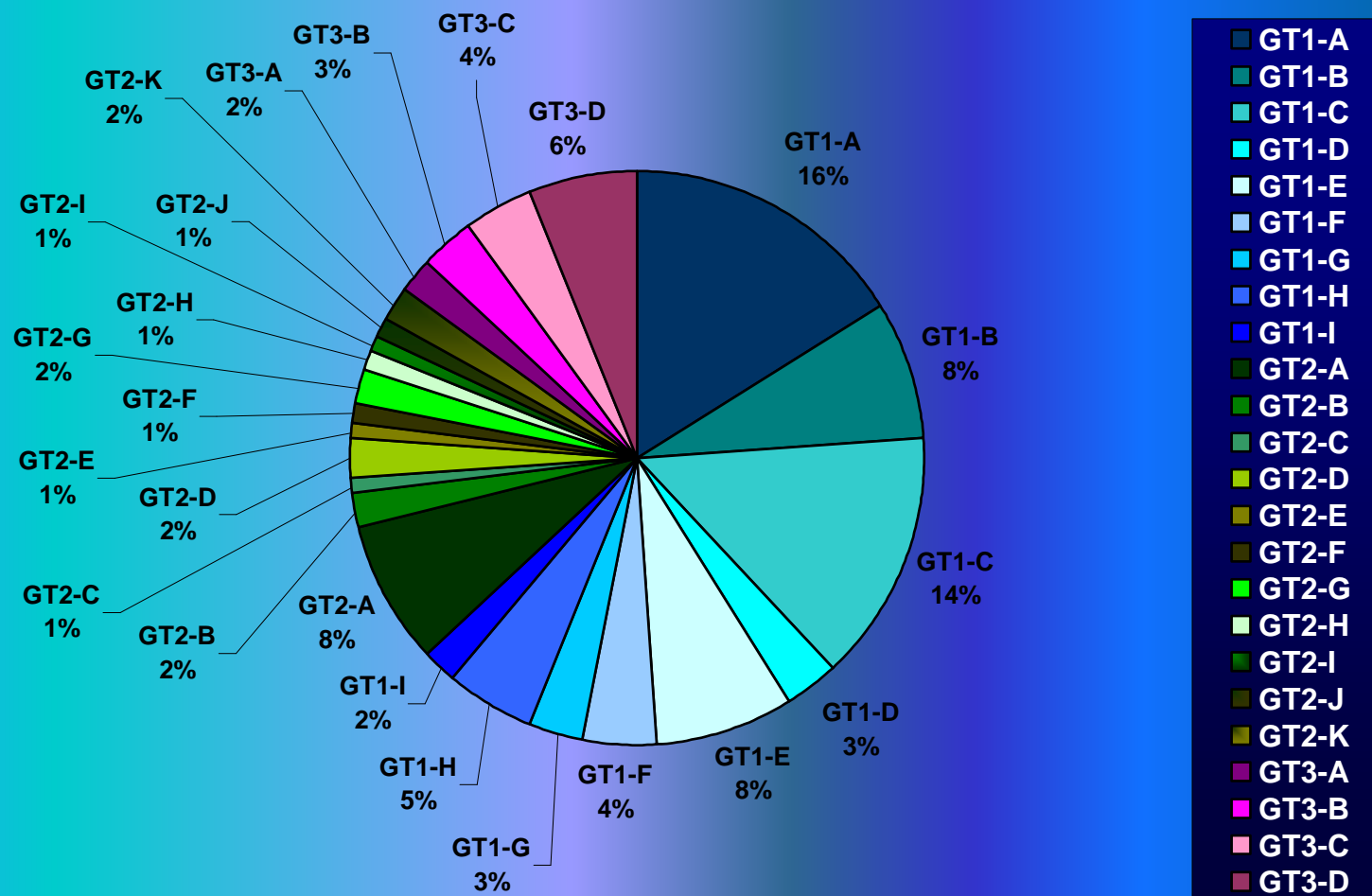
# SONATA N.º 5

## ‘Seconda parte’: *Lento*



SONATA N.º 5  
'Seconda parte': *Lento*

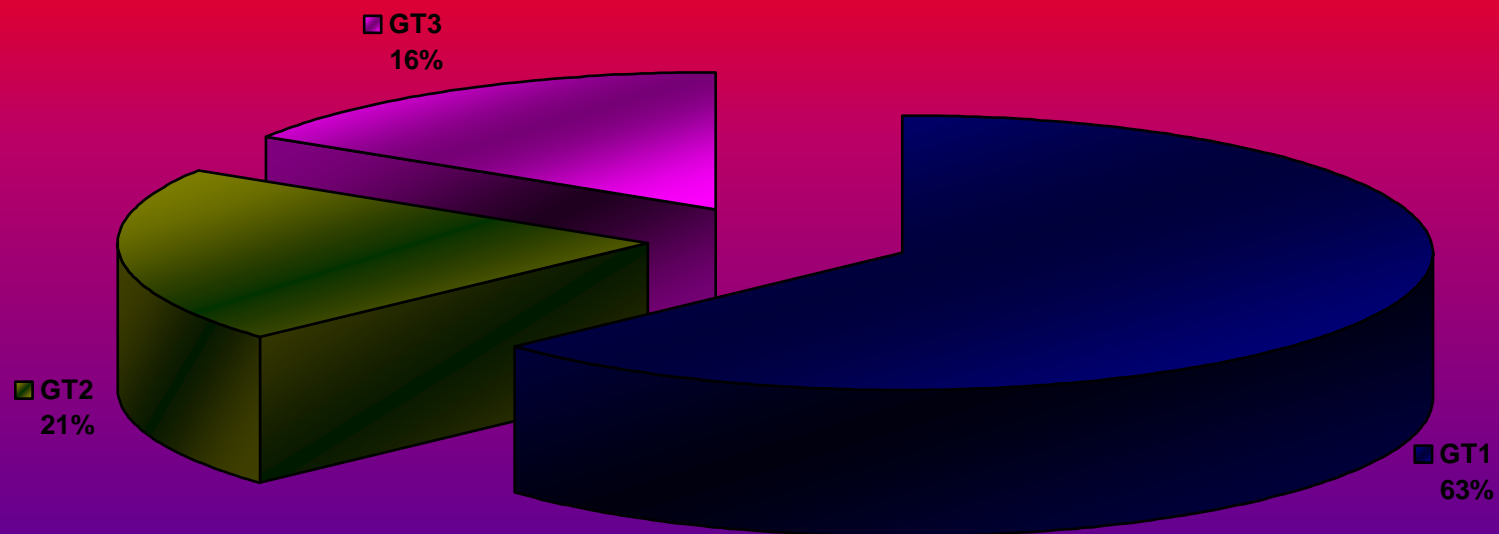
DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 5

‘Segunda parte’: *Lento*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



A

***SONATA N.º 6***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**



## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonata n.º 6</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 221 / LG 151</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	Parede / 3-II-1981. © 1981
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Allegro non troppo</i> (forma sonata); II – <i>Largo</i> (binária (AB)); III – <i>Vivo</i> (ternária (ABC)); IV – <i>Allegro con fuoco – Tranquillo – Allegro non troppo</i> (ternária (ABA) + Epílogo).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:22:00 (22') [cálculo da pulsação]
<b>DEDICATÁRIA</b>	Nella Maissa
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	24 de Maio de 1981 / Nella Maissa
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Teatro de S. Luiz, Lisboa
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Sonatas n.º 5 e n.º 6: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

# SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

## 1º Andamento: *Allegro non troppo*

Exposição										Desenvolvimento										Reexposição										Coda			
I					II					III					IV					V					VI								
GT1					GT2					GT1										GT2					GT1				GT2				
A	B	C	D	E	F	G	F	A		B	C	A	B	A		H	A	I	J	D	D			C	B,K,D	A	B	E					
1	10	13	25	27	32	41	47	50		78	84	90	103	106		138	152	166	174	180	185			201	211	219	227	230					
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280					

## 2º Andamento: *Largo*

A										B									
I					cad. II					cad. final									
GT1																			
A	B	C	A	D	E	F	G	C	G										
1	8	20	27	34	42	43	60	64	76										
1	10	20	30	40	50	60	70	80	84										

## 3º Andamento: *Vivo*

A										B										Coda (C)									
I					cadência					II					cadência					III					cadência				
GT1										GT2										GT1					GT3				
A			B		C	D	E	A		B		C	D	E	A	A	B	C	D										
1			32		53	62	71	83		107		120	124	142	149	158	170	175	179										
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	192										

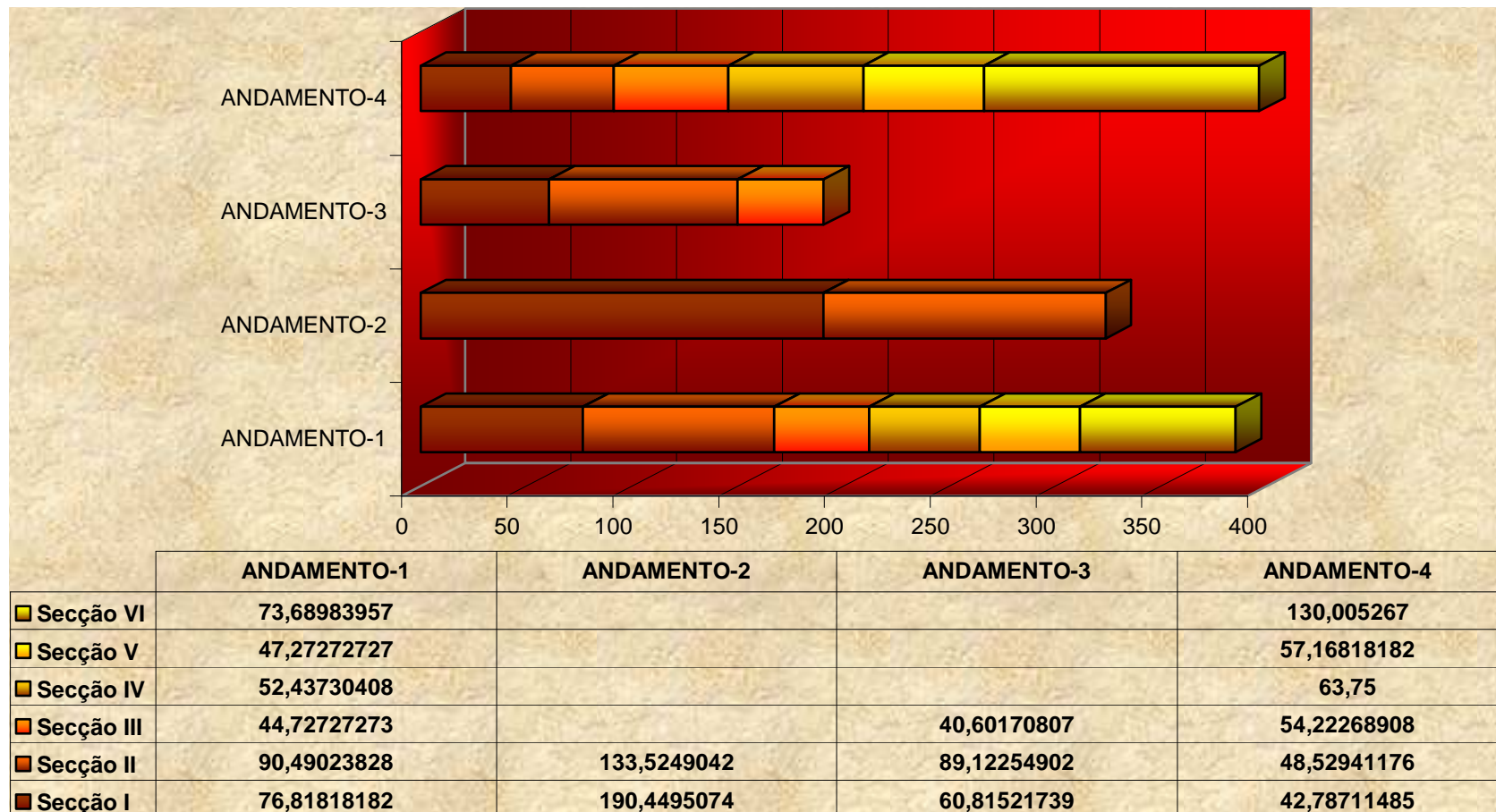
## 4º Andamento: *Allegro con fuoco*

Introdução										A					B					A					Coda					Epílogo																							
I		ponte			II		ponte			III		ponte					IV		cad.			V		cadência			VI		cadência final																								
GT1		GT2																	GT1			GT3		GT2			GT1 GT2 GT3																										
A		A			B		C			A		D							C		A		E		F		C			A		F		B		A			B		G		E		H			B		E		C	
1		26			37		55			67		76							124		128		136		143		158			161		165		171		194			208		217		227		241			244		251		258	
1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290																								

# SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO

[S6-D]



## INTRODUÇÃO

A dedicatória da *Sonata n.º 6*, Nella Maissa, de origem italiana mas nacionalizada portuguesa, com uma extensa carreira pianística, é considerada como uma dos principais intérpretes de compositores portugueses. Dentro do seu vasto e diversificado repertório, podemos citar as gravações da integral (à época) das sonatas e dos concertos para piano de João Domingos Bomtempo, bem como inúmeras primeiras audições absolutas ou em Portugal, como o *Prelúdio e fuga*, o *Concerto para piano e orquestra de cordas*, a *Sonatina para piano*, a *Sonata para violino e piano em Sol-Maior*, a *Sonata a tre* e o *Quinteto com piano* de Armando José Fernandes, a *Fantasia com piano ‘Fado’* para piano e orquestra de Afonso Corrêa Leite, o *Concerto n.º 2 para piano e orquestra* de Ruy Coelho e ainda *Ludus tonalis* de Hindemith, os *Prelúdios* de Frank Martin e concertos para piano e orquestra de Prokofiev, Béla Bartók, Hindemith, Dallapiccola, Chostakovitch, Tansman e Gershwin.

Eram chegados os anos 80, e, apesar da longa colaboração e amizade que existia entre ambos, Fernando Lopes-Graça não havia ainda composto uma obra especialmente concebida e dedicada a esta pianista, que muito admirava. Nella Maissa descreveu-nos um episódio curioso na génese desta sonata. O compositor, um dia, exclamou: “Ainda não lhe dediquei nenhuma obra?! Pois vou fazer uma sonata expressamente para si!” Segundo o relato de Nella Maissa, imbuído da sua habitual franqueza, o compositor terminou e entregou a partitura à pianista para uma primeira leitura, e indagou, ao fim de umas semanas, se havia gostado da sonata: “Não fiz a obra que tinha pensado no início, mas, se não for do seu agrado, poderei fazer outra!» Nella Maissa retorquiu que não seria necessário, que a achara muito interessante e que já havia dedicado muito tempo e esforço de leitura na montagem da obra, que estreou poucos meses depois da data da sua finalização, em 24 de Maio de 1981, no Teatro de São Luiz, em Lisboa (versão primitiva).

Saliente-se que, por uma lado, com sessenta e cinco anos de idade, a pianista sofria já de problemas de visão, e que, por outro, a caligrafia do compositor, também já com setenta e quatro anos de idade, geralmente cuidada e meticulosa, denotava um certo cansaço, para além de se apresentar em tamanho relativamente diminuto. Esta última contingência, que poderá causar uma certa dificuldade na decifração dos manuscritos, o

que obriga a uma postura especial na leitura ao piano, aponta uma das razões pelas quais muitos pianistas excluem parte das obras de Fernando Lopes-Graça do seu repertório. Nella Maissa lembrou-nos que interpretou a *Sonata n.º 6*, entre outros locais, em Florença, Ávila e Paris, e recorda-se de um modo especial da execução desta sonata, entre outras obras, no Salão Nobre do Teatro Nacional de São Carlos, na celebração de um aniversário do compositor.

Existem dois exemplares, quase idênticos, com a versão base desta sonata ("copyright"): a cópia oferecida à pianista e na posse desta, e uma cópia autógrafa a tinta preta, em papel vegetal sem marca, com o número de inventário NI-320, pertencente ao Museu da Música Portuguesa, Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais. Um estudo comparativo destas cópias atesta pequenas correcções feitas no exemplar existente no Museu, salientando-se a substituição dos dois últimos sistemas da página número oito. No canto inferior esquerdo da primeira página está inscrito um registo dos direitos de autor com a data de 1981 e no extremo do último sistema da obra (página número vinte e seis) aparece a indicação do local e data da conclusão da *Sonata n.º 6*: Parede, 3 de Fevereiro de 1981. Esta sonata foi catalogada como LG 151 na inventário elaborado sobre o espólio musical de Fernando Lopes-Graça existente em Cascais [CASCUDO, 1997: XIV/146], e como *opus* 221 na classificação do autor, com a colaboração de Romeu Pinto da Silva [Uma homenagem..., 1995: 88-101].

A *Sonata n.º 6* é notoriamente trabalhosa e difícil de interpretar. Os quatro andamentos são independentes e dissemelhantes na forma e no carácter. Lembrando Beethoven (Waldstein), o *allegro non troppo*, em forma sonata, inicia-se com bicordes de Dó1/Mi1 *non troppo staccato e piano*. As oitavas da pausada melodia, em *pianissimo*, desdobram-se em acordes mais e mais densos, num *largo* segundo andamento *con passione* em forma binária (AB). Segue-se um *vivo*, em forma ternária (ABC), de humorada ironia. A última secção deste andamento (III = C), *tranquillo*, opera simultaneamente a Coda do terceiro e uma introdução ao quarto andamento, com um grupo temático apoiado em motivos dos dois andamentos. Após uma prolongada suspensão do baixo Mi2, a introdução ao complexo e díspar último andamento inicia-se sem interrupção, com *attacca*, imitando a Coda anterior num *Allegro con fuoco*. O segundo grupo temático, *scherzoso*, irmanado com o **GT1** do primeiro andamento, induz a parte **A**, que se transformará, dentro de uma enredada forma ternária (Introdução – ABA – Coda –

Epílogo), na Secção IV (*tranquillo*). A secção intermédia alterna uma estática melodia em oitavas com acordes repetidos em quiálteras de cinco colcheias, na sequência de **GT2-A**. Uma análoga combinação motívica é praticada na Coda (Secção V). Por fim, o tema do início da sonata reaparece num *Allegro non troppo* irregular, como um Epílogo.

A utilização da referida repetição de acordes será um dos elos que formam a maior das obras deste género compostas por Fernando Lopes-Graça. A textura é, em geral, clara, com proeminência das linhas melódicas ou temas principais, em geral na mão direita (ver quando não), exceptuando-se as sequências com acordes. Os andamentos possuem uma estrutura equilibrada, com as secções em proporção. As frases sucedem-se, no entanto, de um modo irregular e em disposições contrastantes. As aturadas repetições são renovadas e não necessariamente imitadas, sendo apresentadas com transformações diversificadas. Relembramos aqui a *Sonata n.º 4*, não só na quantidade de andamentos, na constituição destes em rápido-lento-vivo-rápido, como também na sustentação, nomeadamente, de bicordes e acordes.

Uma vez mais, Fernando Lopes-Graça patenteia mestria na exploração do idioma pianístico. A diversidade campeia tanto na exegese temática como no discurso. O ritmo harmónico é variável, seguindo a velocidade, em geral acelerada, de apresentação das várias frases ou sub-frases. Entre um manancial de alucinada variabilidade, o autor optou pelos pólos extremos de Dó/Mi e Sol/Ré que adivinham uma franca politonalidade de Dó e de Sol. Do primeiro ao último andamento, persiste a percepção de um ciclo que se fecha, como experiências vividas que nos fazem ouvir, ver, tactear, fariscar ou pressentir o mundo com sensações diferentes.

O autor não indica ao intérprete uma duração para a *Sonata n.º 6*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de seis minutos e trinta segundos para o primeiro andamento, cerca de cinco minutos e trinta segundos para o segundo andamento, cerca de três minutos e dez segundos para o terceiro andamento e cerca de seis minutos e quarenta segundos para o quarto andamento, num total aproximado de vinte e dois minutos (*vide* gráfico ‘S6-D’).

# SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 1º Andamento: *Allegro non troppo*

Compasso inicial = 4/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-9	(♩) 29	♩ 132	I	1	A1	Dó	(Mi) Sol	<i>p (c)</i>	<i>Allegro non troppo</i> . O acompanhamento faz uma pequena introdução (c.1), com repetição de colcheias em terceiras, que se mantêm ao longo da frase. O tema, na m.d., é constituído por pequenas sub-frases contínuas e em que predominam as 2s (m e M) e 3ms com desdobramentos.
	10-12	12			1	B1		(Mib) Mi	<i>f (d)</i>	Ponte para C, caracterizada por uma figura específica (+1.-3.-13). A primeira nota funciona como apogiatura para Mi.
	13-14	6			1	C1	Dó / Ré	Ré	<i>mf</i>	Frase menos incisiva, com dois motivos distintos, <b>a</b> e <b>b</b> .
	15-18	17			1	C2	..Mi	Ré-Mi	(c)	Aumentação de <b>a</b> e extrapolação de <b>b</b> .
	19-20	7			1	C3	Fá	Fá	<i>f</i>	Ponte para <b>C4</b> , com o motivo <b>b</b> e acordes em ênfase.
	21-24	16			1	C4		Fá	(c)	Acordes envolvidos por sub-frases derivadas do motivo <b>b</b> , em 8vas.
	25-26	6			1	D1	Mib.. / Sol..	Si	<i>+f</i>	Passagem para <b>E</b> , constituída por dois segmentos ternários com 8vas nas duas mãos em movimento contrário.
	27-31	15			1	E	Dó / Mi	Si	(c) <i>ff</i> <i>-f</i>	Regeneração da articulação e fraseio de <b>GT1-A</b> , na transição para <b>F</b> , com as duas mãos mantendo o movimento contrário.
	32-33	6		ponte	1	F1	Dó# / Mib	Sib	<i>mf</i>	Repetição de acordes em semínimas, <i>secco</i> , de marcada intensidade.
	34-35	8			1	F1'		Sib		Repetição do último par de acordes (ligados), na passagem para <b>F2</b> .
	36-37	6			1	F2	Mib / Ré	Lá	<i>p</i>	Duplicação de <b>F1</b> num patamar diferente e com menor intensidade.

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	38-40	10			1	F2'		Lá	(c)	Ampliação de <b>F2</b> , com repetições dos dois acordes na condução para <b>G1</b> .
	41-43	9			1	G1	Si / Fá	Dó	<i>f</i>	Tema em acordes exposto na m.e., enquanto m.d. executa o acorde quebrado de Fá-Maior (8va e 3M).
	44-46	10			1	G2		Dó		Ascensão à 8va superior, com passagem para <b>F3</b> .
	47-49	12			1	F3	Sib / Mi	Si	(c)	Réplica cadencial.
	50-56	18	♩ 76	II	2	A1	Dó# / Mi	Si	<i>pp (c)</i>	Tema lírico, <i>lento cantando</i> , constituído por acordes. Cada mão possui uma linha melódica principal que em conjunto se complementam.
	57-65	28			2	A2	Dó#	Mi	<i>+p (c)</i>	Diversão de <b>A1</b> , <i>più sonoro</i> , em que <i>poco a poco animando e crescendo</i> se encaminha para <b>A3</b> .
	66-77	26	♩ 100		2	A3	Sib	Sib	<i>f</i>	Extensão do acorde, prevalecendo a melodia na m.d., enquanto a m.e. efectua harpejos em arco superior.
	78-80	6	♩ 126		2	B1	Dó#	Mi		Harpejos nas duas mãos em simetria total (também a nível das teclas), com progressiva alteração do baixo.
	81-83	6			2	B2		Mi	(c)	Concentração do desenho anterior, agora em graus conjuntos, com alteração das notas finais extremas de cada segmento.
	84-89	12			2	C	Fáx / Sol#	Sol#	<i>+f</i>	Finalização da secção anterior, <i>poco agitato</i> , ao mesmo tempo que introdução a <b>GT2-A4</b> .
	90-95	15	♩ 86		2	A4	Mi# / Mi	Sol#	<i>ff</i>	Melodia no soprano acentuada pelos acordes na m.e. e respectivas apogiaturas de 8va quebrada a <u>-24</u> . Acompanhamento intermédio de tercinas com terceiras, lembrando <b>GT1</b> .
	96-99	11			2	A5	Dó# / Mib	Mib		Consequente de <b>A4</b> , semelhante a <b>A2</b> .
	100-102	9			2	A6	Dó / Fá#	Fá#		Frase finalizante, na sequência de <b>A5</b> .



**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	103-105	6	♩ 132	cadência	1	B2	Dó	(Lá#) Si	(d)	Pequena passagem cadencial que, utilizando o padrão de <b>GT1-B</b> , introduz <b>GT1-A2</b> e a nova secção (Desenvolvimento).
Desenvolvimento	106-112	14		III	1	A2	Láb	Mib	p	Esta frase, relacionada com <b>GT1-A1</b> , inclui introdução de terceiras em ritmo irregular nas pequenas sub-frases repetidas em cromatismo ascendente.
	113-119	14			1	A2'		Mib		Pequenas alterações a <b>A2</b> .
	120-122	7 ½			1	A2''		Mib	(c)	Abreviação de <b>A2</b> ; um curto compasso de 1/4 em <i>sf</i> antecipa a ascensão cromática de Mib a Sib de <b>A3</b> .
	123-126	8			1	A3	Fá / Mi	Sib	f	Relativa a <b>A1</b> , com expansão dos acordes, e um carácter de maior intensidade, <i>martellato</i> .
	127-131	10 ½			1	A3'		Sib		Pequena extensão de <b>A3</b> .
	132-137	13			1	A3''		Sib	(c)	Com o acorde extra em <i>sff</i> chama-se a atenção para o início do movimento contrário cromático nas vozes superior e inferior (cc.136-137), com alteração nos dois últimos acordes da m.d..
	138-140	6	♩ 120	ponte	1	H1	Sib-Si / Mi	Sol	<i>ff mf</i> (c)	Neste grupo frásico observa-se uma alternância de acordes e grupos diversos de semicolcheias em movimento contrário, como extrapolação de material anterior.
	141-144	8			1	H1'		Sol	<i>ff mf</i> (c)	Expansão de <b>H1</b> ; ascensão invertida na m.e. (direcção descendente das notas não coincidente com subida dos grupos Lá-Mi-Sol).
	145-151	15			1	H2	Sol / Mib	Solb	<i>ff</i> / <i>mf</i> (c) <i>ff</i> /	Sequência de três sub-frases irregulares, com dois grupos de acordes e variações nas notas dos últimos grupos de semicolcheias.

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Reexposição	152-154	13	♩ 132	IV	1	A4	Fá / Ré	(Ré) Si	<i>ff p</i>	Ligação a <b>GT1-A1</b> , com re-introdução dos bicordes de terceiras, <i>non troppo staccato</i> , agora no registo <u>2</u> . Neste grupo frásico aparecem acordes remanescentes de <b>GT1-A3''</b> .
	155-158	12 ½			1	A4'		Ré	<i>ff p</i>	Alterações a <b>A4</b> , mantendo a melodia <i>espressivo</i> .
	159-165	20			1	A4''		Ré	<i>ff p</i> (c) <i>f</i> (d) <i>mf</i> (d)	À duplicação do acorde inicial segue-se a multiplicação do módulo inicial por diferentes oitavas. Na conclusão de <b>GT1-A4''</b> (últimos dois compassos), <i>un poco tranquillo</i> , aparece uma ponte para <b>I</b> , ainda com bicordes na m.e., e a m.d. lembrando <b>GT1-C</b> .
	166-173	28	♩ 116		1	I	Dó	Si	<i>p (c)</i> <i>mf (c)</i> <i>f (c)</i>	Simbiose entre <b>GT1-C</b> e <b>GT2-A</b> , com acompanhamento na m.e. em harpejos e melodia <i>cantando, un poco rubato</i> .
	174-179	24	♩ 132		1	J	.. Fá / Sol	Ré	<i>ff</i>	Frase individual, <i>energico</i> , com componentes de <b>GT1-D</b> e <b>GT1-C</b> .
	180-184	14			1	D2	Solb.. / Mi..	Mi		Repete a função de passagem de <b>D1</b> , com alterações e prolongamento.
	185-188	16	[♩  132 ~76 ]	V	2	D1	(Dó) Dób	Ré	<i>ff pp</i>	Metamorfose de <b>GT1-C3/F</b> no ambiente de <b>GT2-A</b> , com acordes longos em <i>pp</i> ( <i>grave sostenuto</i> ) em alternância com acordes breves e acentuados em <i>ff</i> , <i>molto secco</i> , e <i>sempre in tempo</i> .
	189-192	18			2	D1'		Ré	<i>ff pp</i>	Ampliação singela de <b>D1</b> .
	193-195	16			2	D2		Ré	<i>ff pp</i>	Os acordes em <i>ff</i> diminuem em número, e o desenho melódico expande-se, com voz intermédia em síncope.
	196-200	26			2	D2'		Ré	<i>-f p (c)</i>	Apenas um breve acorde em colcheia anuncia a extensão da frase melódica, <i>un poco più mosso che sopra</i> .
Coda	201-202	6	♩ 132	VI	1	C5	(Sol#) Dó# / Lá	Lá	<i>f</i>	Explosão emotiva, <i>con anima</i> , possuindo uma textura mais preenchida que nos anteriores <b>C</b> .

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	203-204	8			1	C5'		Lá		Extensão de <b>C5</b> , com a repetição dos últimos dois tempos.
	205-210	14			1	C6	Dó# / Si	Si		Desenvolvimento baseado em sucessivas repetições do módulo <b>b</b> .
	211-212	6			1	B3	Sib	Dó# / Ré		O modelo melódico mantém-se mas difere-se na intervállica, enquanto os bicordes na m.e. se transformam em harpejos ascendentes.
	213-215	10			1	K		Mi		Progressão particular de vários motivos de transição, com material relacionado com <b>GT1-F</b> e <b>C</b> .
	216-218	11			1	D3	Fá#.. / Sol..	Sol		Nova sequência de 8vas, <i>energico</i> , que introduz a última referência ao material temático principal.
	219-226	33		cadência final	1	A5	Dó	Dó.. Ré#	(d) p (c)	A melodia é antecipada por uma longa introdução pontuada pelos últimos acordes de <b>D3</b> . Na m.e. os bicordes são em <u>1</u> , com repetições sucessivas na m.d. dos dois módulos melódicos ascendente e descendente, divergindo no último, na passagem para <b>GT1-B3</b> .
	227-229	12			1	B4		Mi	mf (d)	Passagem para a sequência final, com a reminiscência melódica de <b>B</b> acompanhada por um acorde quebrado.
	230-236	32	[  ~76.. ]		2	E		Mi	p (d) pp	Termina num <i>tranquillo</i> e <i>dolce</i> saimento em acordes, com agregação progressiva até 13 notas.

# SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 2º Andamento: *Largo*

Compasso inicial = 5/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	1-7	(♩)	♩ 58	I	1	A1	(Ré) Fá#	Dó	<i>pp (c)</i>	Frase compassada, em semínimas, <i>largo</i> . O uníssono das duas mãos dá lugar a um desenho melódico sinuoso e irregular, tendencialmente em movimento contrário expansivo.
	8-19	48			1	B	Ré.. / Sol..	Sol	<i>mf (c)</i>	O contorno melódico, <i>cantabile</i> , alonga-se com a utilização de mínimas, enquanto a m.e. enceta harpejos em arco superior.
	20-26	28	♩ 80-84		1	C1	Láb	(Láb) Lá	<i>f ff (d)</i>	A m.d. estaca em 8vas longas que incluem uma voz interna em trilo permanente, com variantes. A melodia é assumida pela m.e. em 8vas, num variado percurso tonal e rítmico, <i>con passione</i> .
	27-33	33	♩ 58		1	A2	Fá	Si	<i>p pp (c)</i>	Retorno e expansão do primeiro tema, iniciado na m.e. em síncope, e sua inversão na m.d., em <i>tempo I</i> .
	34-41	27 ½			1	D	Si	Fá#	<i>mf (c)</i>	Sub-frases constituídas por acordes em colcheias, pontuadas por 8vas no grave, <i>un poco marcato</i> . O final incita ao arrojo de <b>E</b> através de 8vas de Mi0/Mi1 num <i>crescendo molto e stringendo</i> .
	42	43	♩ 112..	cadência	1	E		(Láb) Si	<i>fff (d)</i> <i>p (d)</i> <i>pp</i>	Como um <i>intermezzo</i> – em estilo de tocata ou improvisação, aparece um longo compasso livre (sem subdivisões de compasso), que, de <i>nervoso</i> e <i>energico</i> , passa, <i>poco a poco calmando</i> , a <i>tranquillo</i> .
B	43-47	20	♩ 58	II	1	F1	Dó	Dó	<i>p (c) p</i>	Semínimas compassadas, em <i>tenuto</i> num tempo <i>largo</i> , introduzem reminiscências do tema principal (incompleto).

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	48-53	22			1	F2		Mib	<i>+p (c)</i>	Extrapolação, <i>più sonoro</i> , que se dirige a <b>F3</b> .
	54-59	19			1	F3	Sol	Sol	<i>f</i>	Suplemento das frases anteriores, com alargados âmbito e intensidade.
	60-63	12			1	G1	Lá / Mib	Mib	<i>-f (d)</i>	Cantadas vozes extremas, pertencentes a acordes quebrados em movimento contrário, fazem a passagem para o retorno de <b>C2</b> .
	64-75	26			1	C2	Si	(Lá) Sib	<i>p (d)</i>	A m.e. novamente em predominância, num percurso diverso de <b>GT1-C1</b> , com a m.d. num jogo de semicolcheias e fusas.
	76-84	28	♩ 54	cadência final	1	G2	Sib-Si / Sol-Fá	Sol	<i>p (d)</i> <i>pp</i>	Estrutura semelhante, com menos alterações nos seus dois blocos principais, e com uma velocidade um pouco mais rápida (semicolcheias). Termina com fusão de notas, do tipo já observado em <b>E</b> , <i>poco a poco allargando ed estinguendosi</i> .

# SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

## – QUADRO DESCRITIVO –

### 3º Andamento: *Vivo*

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	1-2	(♩)	♩	I	1	A1	Sol	Sol	mf	Melodia na m.d. constituída pelo módulo <b>a</b> (notas repetidas em <i>staccato</i> ) e módulo <b>b</b> (ligadas; em <b>A1</b> , três notas descendentes). A m.e. interfere com intervalos de 1 sobre a melodia, na primeira nota sobre o tempo e nas restantes em síncope, com uma articulação destacada.
		4	92 [♩ 184]							
	3-6	8			1	A1'		Sol		Repetição, no terceiro compasso, do módulo <b>b</b> original (terminação na nota de <b>a</b> ) e acréscimo de outro módulo <b>b</b> .
	7-8	4			1	A2	Fá	Fá		Relativa a <b>A1</b> , com alteração de notas e do ritmo na m.e..
	9-12	9 ½			1	A2'		Fá		Repetição do módulo <b>b</b> seguida de uma escala em graus conjuntos, como elemento de ligação para <b>A3</b> .
	13-14	4			1	A3	Mi	Mi		Melodia no registo 4; m.e. imita o módulo <b>b</b> da m.d., em movimento contrário.
	15-18	8 ½			1	A3'		Mi	(c)	Semelhante a <b>A2'</b> , com direccionamento para <b>A4</b> em escala ascendente.
	19	3			1	A4	Dó	Dó	+mf	Abreviação dos módulos num compasso ternário.
	20-22	8			1	A4'		Dó		Repetição de <b>b</b> e escala descendente para <b>A5</b> .
	23-24	4			1	A5	Mib	Mib		Reaproximação a <b>A1</b> com acompanhamento prolongado.
	25-31	15			1	A5'		Mib	(d)	Semelhante a <b>A1'</b> , com desenvolvimento cadencial para <b>B</b> .

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	32-52	55		cadência	1	B	Lá..	Lá	<i>mp (c)</i> <i>f (c)</i> <i>+f</i>	Frase não fraccionada devido à estrutura repetitiva e mutável que comporta. A m.e. incentiva uma regularidade ternária, enquanto a melodia activa módulos com fusas, de efeito leve e contínuo. Intercalam-se segmentos relativos a <b>Ab</b> .
	53-61	19			1	C	Sol	Sol	<i>-f</i>	Ponte para <b>D</b> , numa sequência de repetições relacionada com <b>GT1-A</b> .
	62-64	6			1	D	Fá / Fá#	(Fá#) Si		Tema no baixo construído em três módulos, nota presa no tenor, e 8vas Fá#3/Fá#4 em colcheias, <i>staccato</i> .
	65-67	7			1	D'		(Fá#) Si		Semelhante a <b>D</b> , com duas colcheias acrescidas (Mi2 e Sol2).
	68-70	6			1	D''		(Fá#) Si	(c)	Repetição do primeiro módulo de <b>D</b> e passagem para <b>E1</b> .
	71-74	8			1	E1	Fá	Fá#	<i>f</i>	Transformação cadencial, em que o baixo se agrega ao tenor e as 8vas da m.d. assumem a melodia.
	75-82	17 ½			1	E2		Sib	(c) <i>ff</i>	Tema apresenta-se com diálogo entre m.d. e m.e., terminando num acorde fortemente acentuado.
B	83-90	24	♩ 136	II	2	A1	Mi / Fá	Dó	<i>p</i>	Jogo das vozes extremas, em movimento contrário, <i>poco meno</i> , com articulação bem marcada (ligação de notas diferentes, <i>staccato</i> nas repetições).
	91-95	15			2	A1'		Dó	<i>p (c)</i>	Baseia-se na anterior, e faz a ligação a <b>A2</b> .
	96-102	22			2	A2	Fá# / Dó	Dó	<i>f</i>	Alteração do tema com recurso à repetição de acordes. A m.e. mergulha num acompanhamento repetitivo, com 8va quebrada de Fá#1-Fá#2 e cruzamento de mãos para Fá4/Sol4.
	103-106	12			2	A3	Fá# / Mi	Mi		Maior alteração do tema, como ponte para <b>B</b> , <i>poco animando</i> ; a m.e. queda-se na 8va quebrada de Fá#, alterando-se cromaticamente no último compasso.

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	107-119	36	♩ 144	cadência	2	B	Mib / Sib	Sib		Frase de transição, não segmentada pela utilização contínua de material repetitivo, com acordes de semínimas articuladas e um módulo de colcheias com o intervalo destacável de 3m.
	120-123	12			2	C	Mib / Lá	Lá	(c)	Frase de passagem, com as duas mãos em movimento cromático contrário.
	124-141	43			2	D	Mi / Dó	Dó	p	Cadência da Secção II, com a mistura irregular de material de <b>GT2-A</b> e de <b>GT1-A</b> .
	142-148	18	♩ 120		2	E		(Fá#) Dó	pp	Continuação da anterior e preparação para a frase seguinte; utiliza sobretudo material de <b>GT1-A</b> com prolongamento da aglomeração das notas em acorde.
	149-157	18	♩ 108		1	A6	(Dó#) Fá	Fá	p pp	Na frase final da Secção II, pequena referência directa ao tema inicial do andamento, mas <i>quasi lento</i> .
Coda (C)	158-169	28	♩    [84 92]	III	3	A	(Dó) Mib.. Fá#.. Dó	Fá#	[p mf] (c)	Antevisão do quarto andamento, como uma Introdução. Alterna um tema <i>tranquillo</i> (pertencente ao andamento seguinte, acordes na m.d. <i>versus</i> harpejo na m.e.) com <b>GT1-A vivo, come prima</b> .
	170-174	10	♩ 112		3	B	Dó#	Ré	f	Depois da tensão introduzida por <b>GT3-A</b> , chegamos a um <i>agitato</i> em que se agrega, de modo diferente, o material anterior.
	175-178	12 ½			3	C	Si	Sib	(c)	Ainda mais intenso, repetem-se acordes na m.d. enquanto a m.e. acomete escalas <i>marcato</i> e <i>staccato</i> que se dirigem para a nota que culmina e finaliza a secção e andamento, Mib.
	179-192	29		cadência	3	D	(Dó) Mib	Mib	ff p	Repetição activa de Mib6, entradas do harpejo da m.e. de <b>GT3-A</b> e desenho modular de <b>GT1-A</b> . Termina com a suspensão de Mi2 e os dois acordes do início desta secção, que remetem para o andamento seguinte, sem interrupção ( <i>attaca</i> ).



**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**4º Andamento: *Allegro con fuoco***

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Introdução	1-9	(♩) 20 ½	♩ 126	I	1	A1	Dó	Fá#	ff	Grupo frásico que agrega material constituído essencialmente por acordes em semínimas em registos diferentes, pequenos módulos de graus conjuntos em semicolcheias, e o impulso ársico dos harpejos ascendentes na m.e., num tempestivo <i>allegro con fuoco</i> .
	10-14	11			1	A2		Sol		Alteração da posição dos acordes, numa frase de tamanho mais reduzido do que a anterior.
	15-25	25			1	A3	Láb	Dó#	(d)	Disposição do material similar a <b>A1</b> , cadenciando para a Secção II.
	26-36	36	♩ 136	ponte	2	A1	Mi..Lá	Dó#	p mf ff	Engloba-se no segundo Grupo Temático todo o material que se distingue de <b>GT1</b> , menos dramático ou <i>scherzoso</i> . Esta frase caracteriza-se por acordes repetidos em leve <i>staccato</i> .
A	37-41	20		II	2	B1	Mi / Sol	Dó	p	O tema, nas vozes extremas em movimento contrário, compõe-se de acordes.
	42-47	14			2	B2	Mi / Láb	Réb	(c)	As vozes intermédias repetem-se em colcheias leves, relacionando-se com <b>GT2-A</b> .
	48-50	10			2	B3	Lá / Mib-Mi	Lá	mf	Movimentação do tema, <i>agitando un poco</i> .
	51-54	12			2	B4	Láb	Mib	(c)	Tema ascende na m.d., o baixo queda-se em Láb1. Acordes de quatro notas nas vozes intermédias, em tercinas.
	55-66	32 ½			2	C1	Ré / Dó#	Dó#	f (d)	Material de transição que lembra os harpejos do baixo em <b>GT1-A</b> .

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

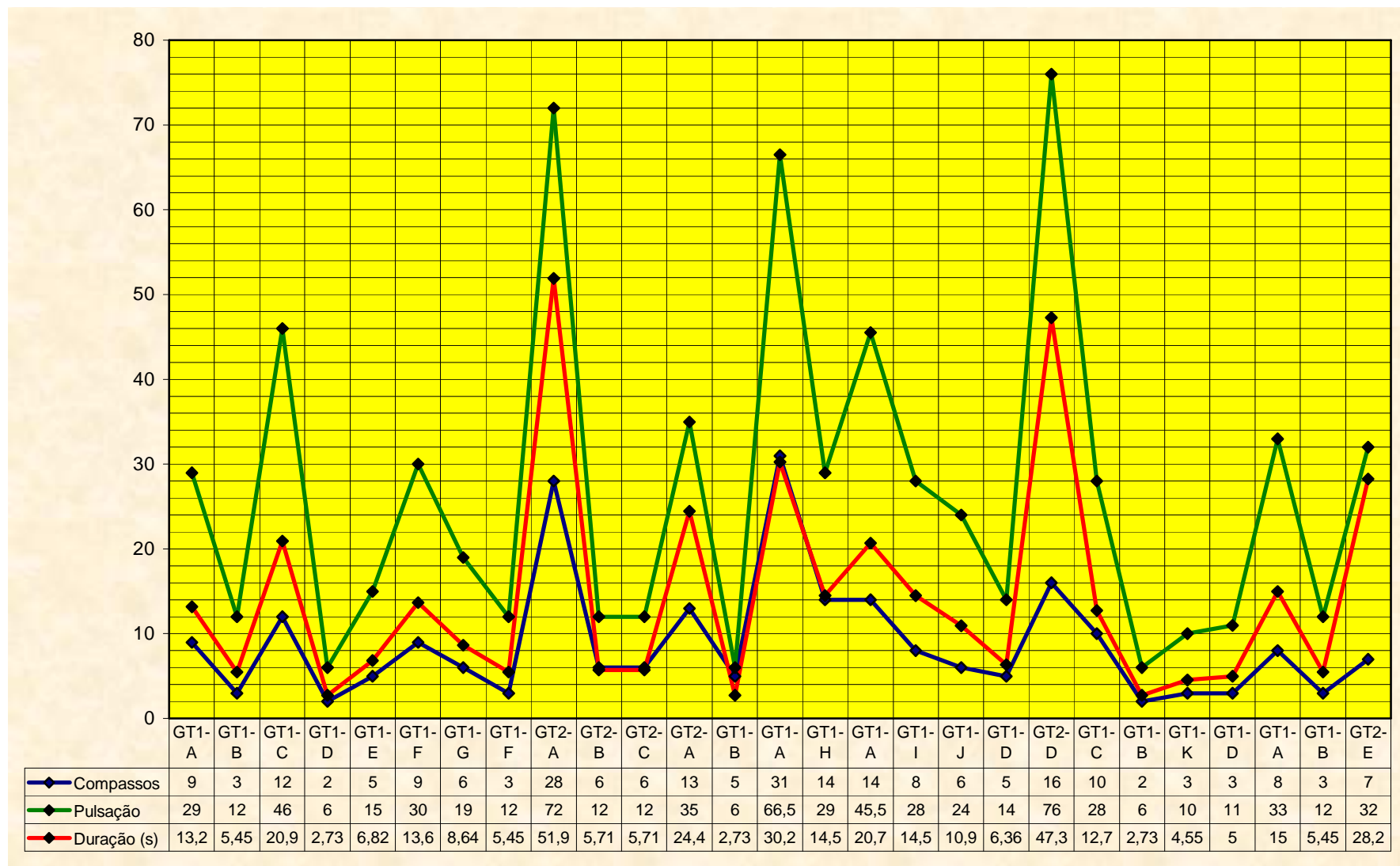
P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
B	67-75	21 ½		ponte	2	A2	Ré (/ Ré#)	Mi.. Láb	<i>mp (c)</i> <i>fff</i>	<b>C1</b> desemboca em nova repetição de notas, agregando de duas a dez no último acorde, curto e acentuado.
	76-123	97		III	2	D	Dó..	Dó	<i>/ p mf /</i> <i>f p (c)</i>	Sucessão de sub-frases constituídas por duas partes, <b>a</b> (melódica) e <b>b</b> (cordal). Termina num <i>crescendo</i> e <i>avivando</i> direccionado para o regresso de <b>GT2-C</b> .
	124-127	8			2	C2	Si / Mib	Mib	<i>f</i>	Pequena incursão a <b>C</b> , <i>agitato</i> , com redução do âmbito no segundo desenho, logo revertendo para <b>A</b> .
	128-135	16	126  80	ponte	2	A3	Dó#	Sol	<i>-f</i>	Repetição do acorde inicial da próxima frase, <i>sempre in tempo</i> .
	136-142	16		IV	2	E1		Sol	<i>p</i>	Frase em <i>tranquillo</i> , que recorda células de outros andamentos, e que faz a introdução de <b>F</b> .
	143-157	35			2	F1	Dó..	Fá#	<i>(c) mf</i> <i>(d)</i>	A melodia desta frase, que lembra <b>B</b> , é cantada com <i>rubato</i> e acompanhada por acordes, típico de <b>GT2</b> .
	158-160	7			2	C3	Sib / Si	Si	<i>pp (c)</i>	Dois segmentos de <b>GT2-C</b> , <i>tranquillo</i> , quase inalterados, anunciam a cadência desta secção ou grupo de secções.
	161-164	12		ponte	2	A4	Fá	Sol	<i>p</i>	Nova incursão a <b>A</b> , menos articulada, como ponte introdutória para <b>F2</b> .
	165-170	15		cadência	2	F2		(Réb) Si	<i>(c)</i>	Ecos de <b>F1</b> ; melodia na voz superior, acordes aqui com subdivisão irregular (uso de quiálteras).
Coda	171-193	49 ½	120 [80..]	V	1	B1	Ré	Fá#	<i>/mf p/</i> <i>(c) f</i> <i>(c)</i>	Agrupam-se pequenos segmentos de <b>GT1</b> e <b>GT2</b> , na utilização de acordes e do harpejado do tema inicial. Com <i>poco a poco animando e crescendo</i> chega-se ao <i>agitato</i> (c.190) que prepara a introdução do anímico <b>GT3</b> .
	194-207	35 ½	..132	cadência [final]	3	A	Sol / Fá#	Sol / Fá#	<i>ff</i>	A força expressiva deste grupo inicia-se com uma introdução de 8vas repetidas, seguindo-se uma alternância entre 8vas, com separação de mãos de <u>11</u> (paralelas), e densos acordes no registo grave.

**SONATA N.º 6 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	208-216	18			3	B	Ré / Dó#	Ré / Dó#	(c)	Também esta frase começa com a marcação de repetidas 8vas de Ré e Dó# que introduzem 8vas em simetria, <i>con fuoco</i> .
Epílogo	217-226	38 ½	♩  132	VI	2	G	Dó	(Dó) Sol	<i>ff p (c)</i>	A última escala de <b>GT3-B</b> deriva para o retorno ao primeiro andamento, <i>allegro non troppo</i> , numa versão alterada a partir do sexto compasso.
	227-240	44	♩  [132] 66..		2	E2	Ré..	Sib	<i>mf (c)</i> <i>f (d) p</i> (d)	Apesar de reminescente de <b>GT2-E1</b> , identifica-se a semelhança com <b>I/GT1-C</b> , <i>espressivo</i> . Após uma climática repetição de pares de acordes, termina num <i>tranquillo</i> acorde, com “reticências”, em Sol#3.
	241-243	12	♩  60		2	H	Dó.. / Lá..	Sol#	<i>pp</i>	Frase iniciada no ‘ <i>tranquillo</i> ’ acorde anterior, <i>lento</i> , com movimento temático contrário nas vozes extremas.
	244-250	21	[♩ +60..]		1	B2	Dó#	Fá#	<i>+pp</i> (c)	Em despedida, <i>poco più mosso</i> , reaparecem módulos de <b>GT1-A</b> e <b>GT2</b> .
	251-257	19	♩  112		2	E3	Lá	(Sol#) Lá	<i>mf (c)</i> <i>f p (c)</i>	Os acordes da frase anterior indiciam uma última chamada de <b>GT2-E</b> , com forte ligação a <b>GT1-C3</b> do primeiro andamento.
	258-297	85	♩  132.. 84.. 54	cadência final	3	C	..Dó	Sol	<i>ff (d) p</i> (d) <i>pp</i>	Longa e efusiva cadência, <i>con anima</i> , de recordações distantes, como um “Epitáfio”. <i>Poco a poco calmando</i> , termina num <i>largo</i> badalar de eterno retorno.

# SONATA N.º 6

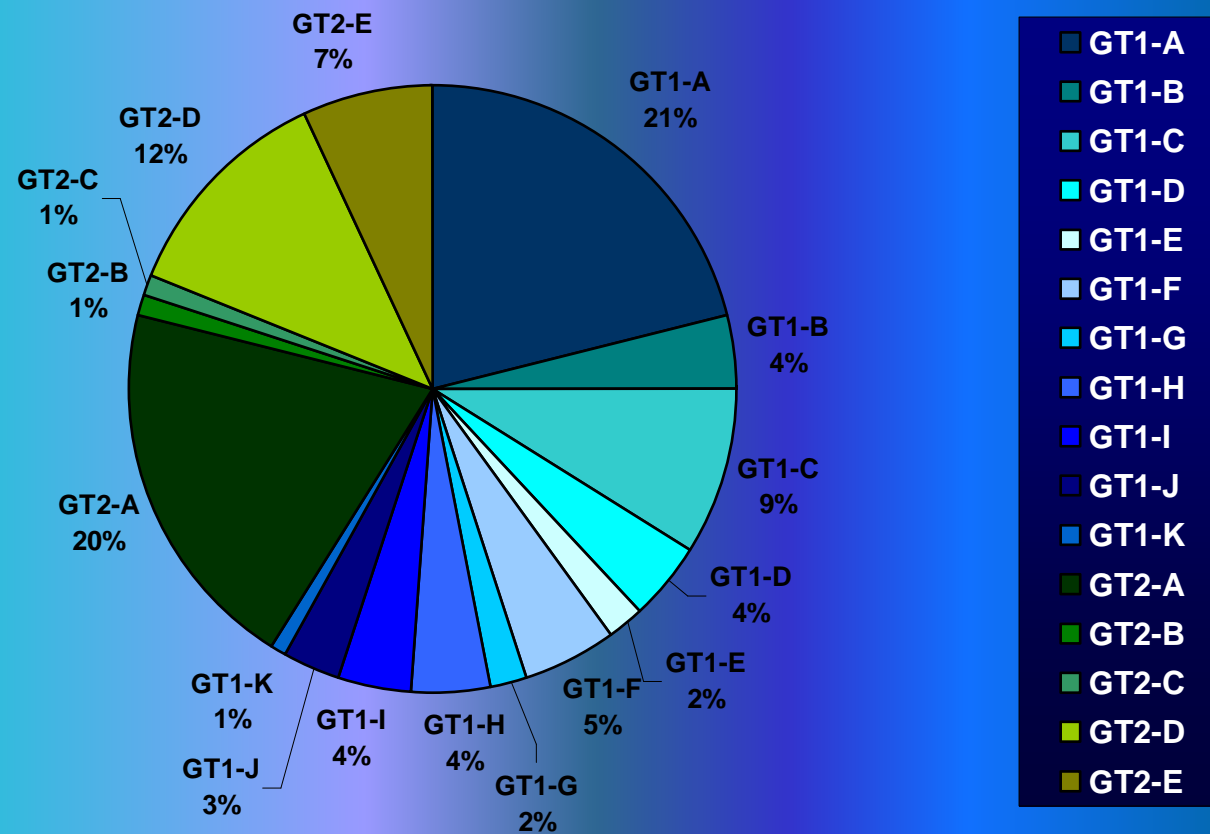
## 1º andamento: *Allegro non troppo*



# SONATA N.º 6

## 1º andamento: *Allegro non troppo*

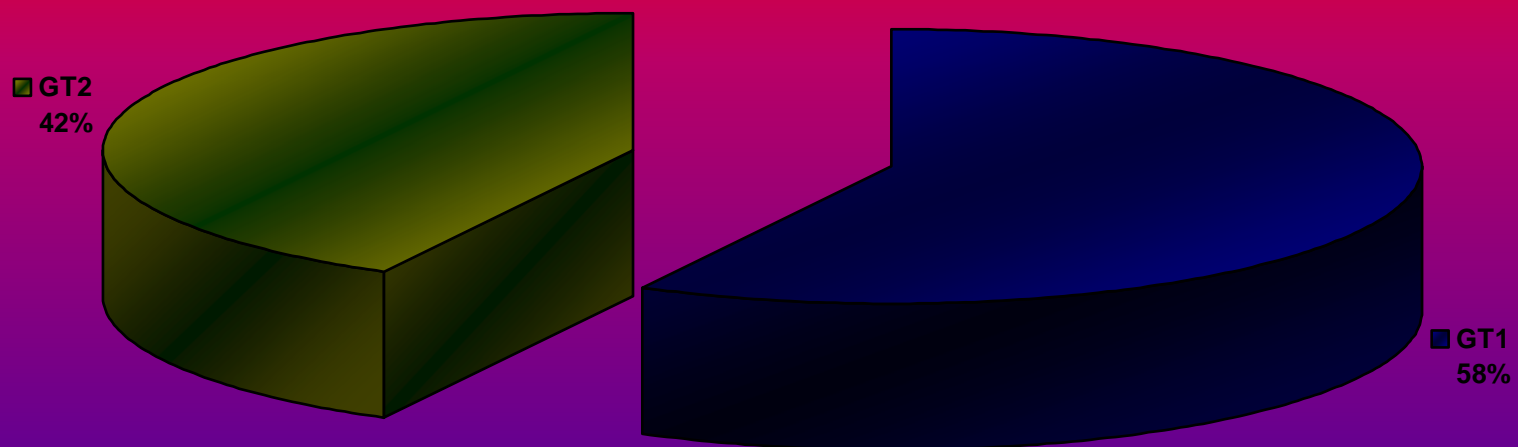
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATA N.º 6

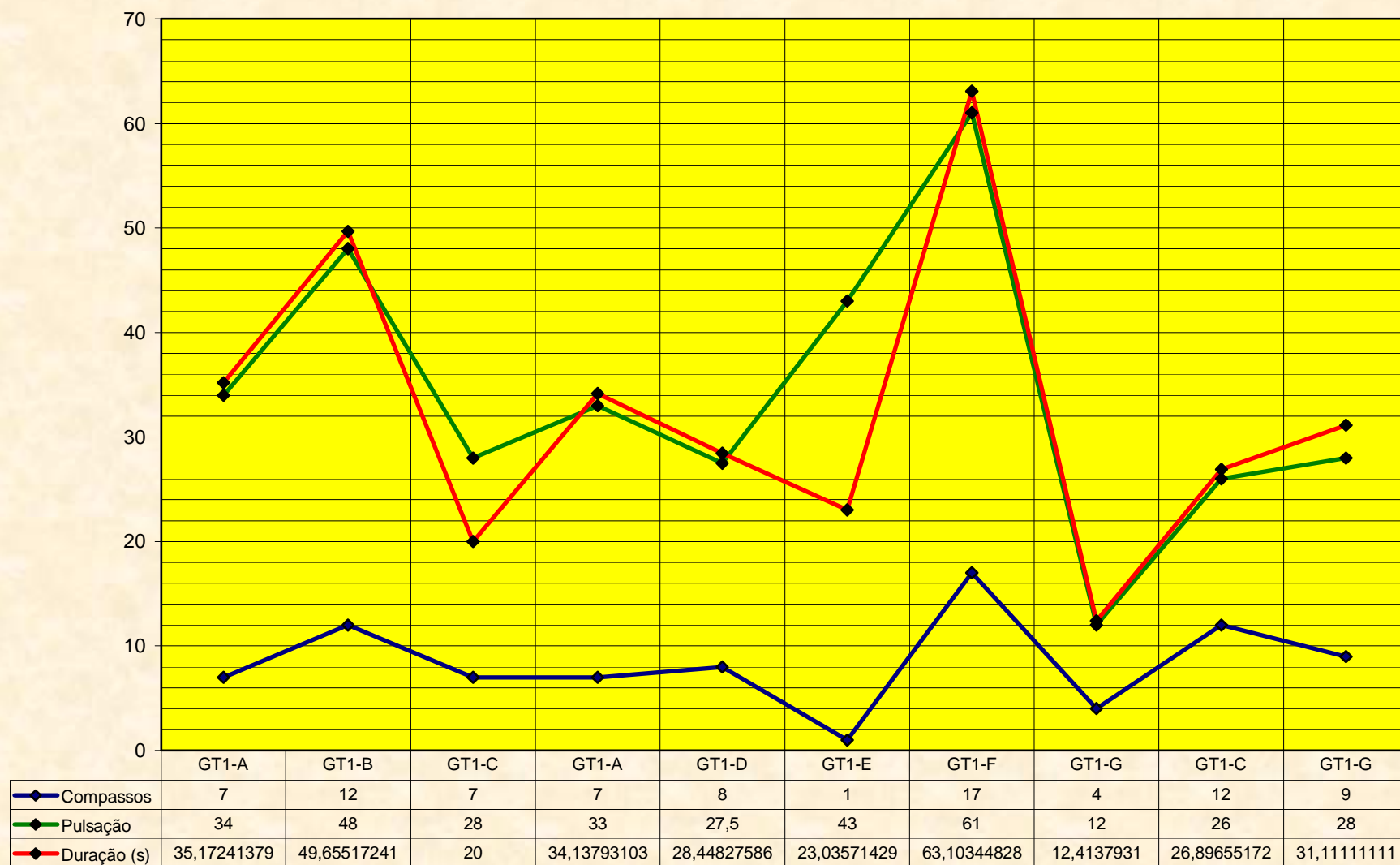
1º andamento: *Allegro non troppo*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATA N.º 6

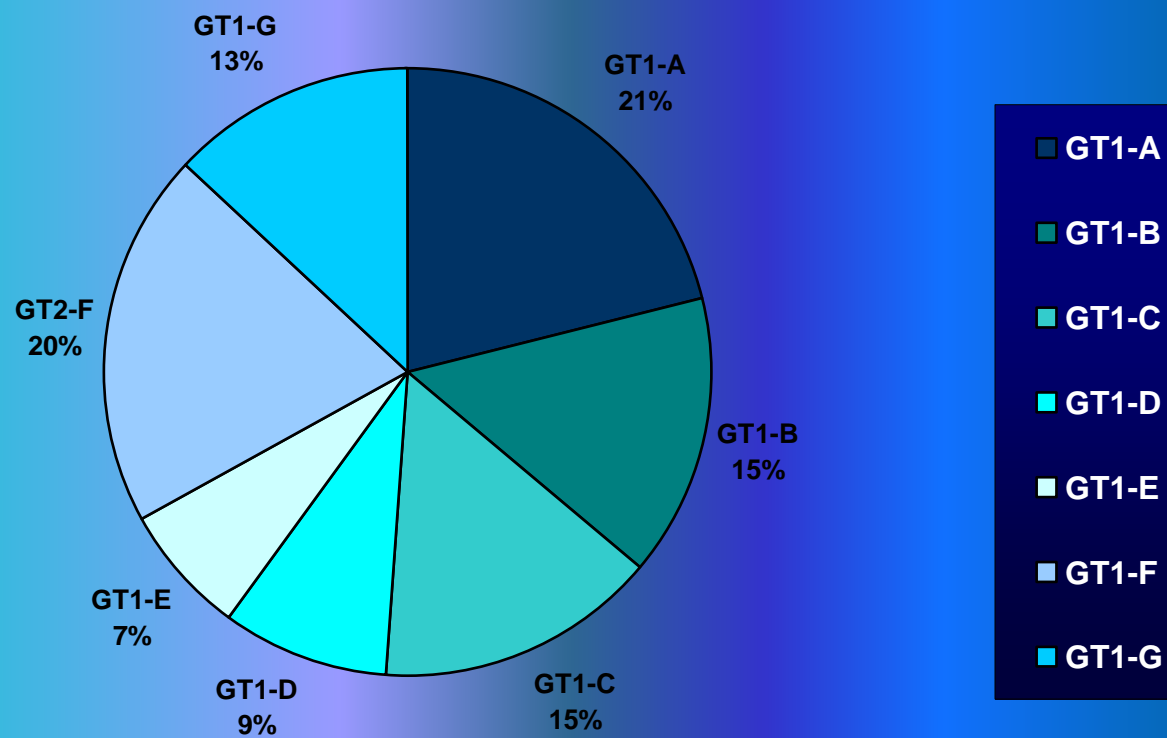
## 2º andamento: *Largo*



# SONATA N.º 6

## 2º andamento: *Largo*

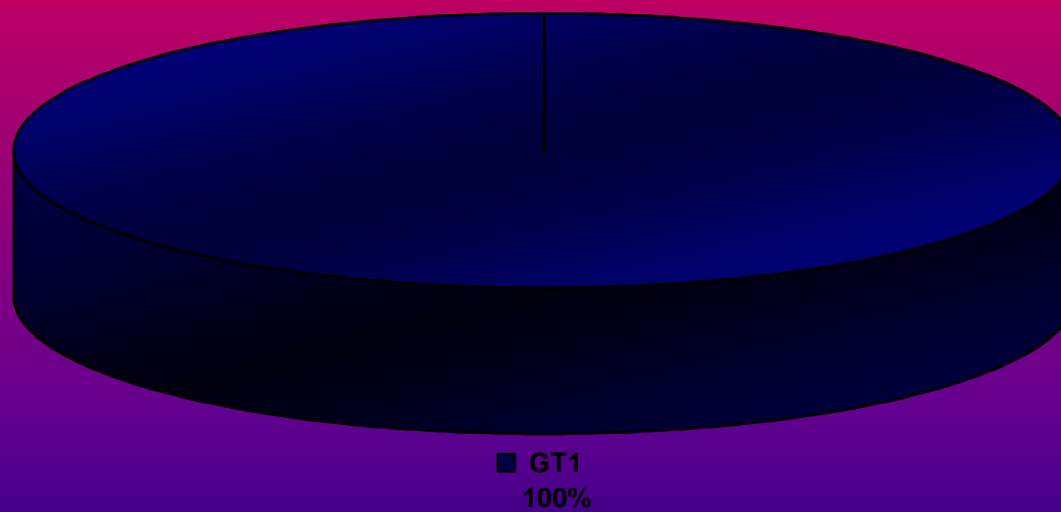
### DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO





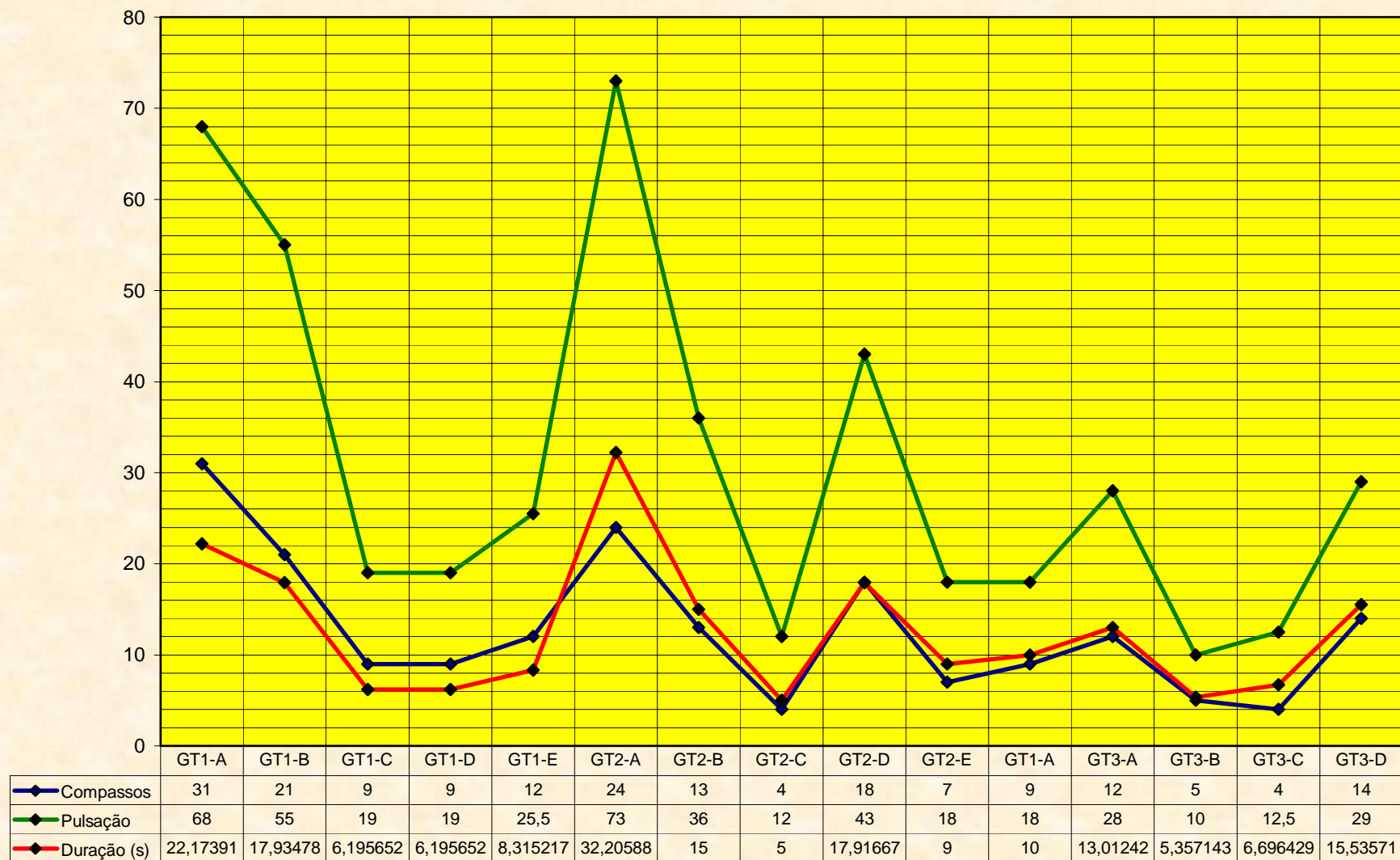
**SONATA N.º 6**  
**2º andamento: *Largo***

**DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO**



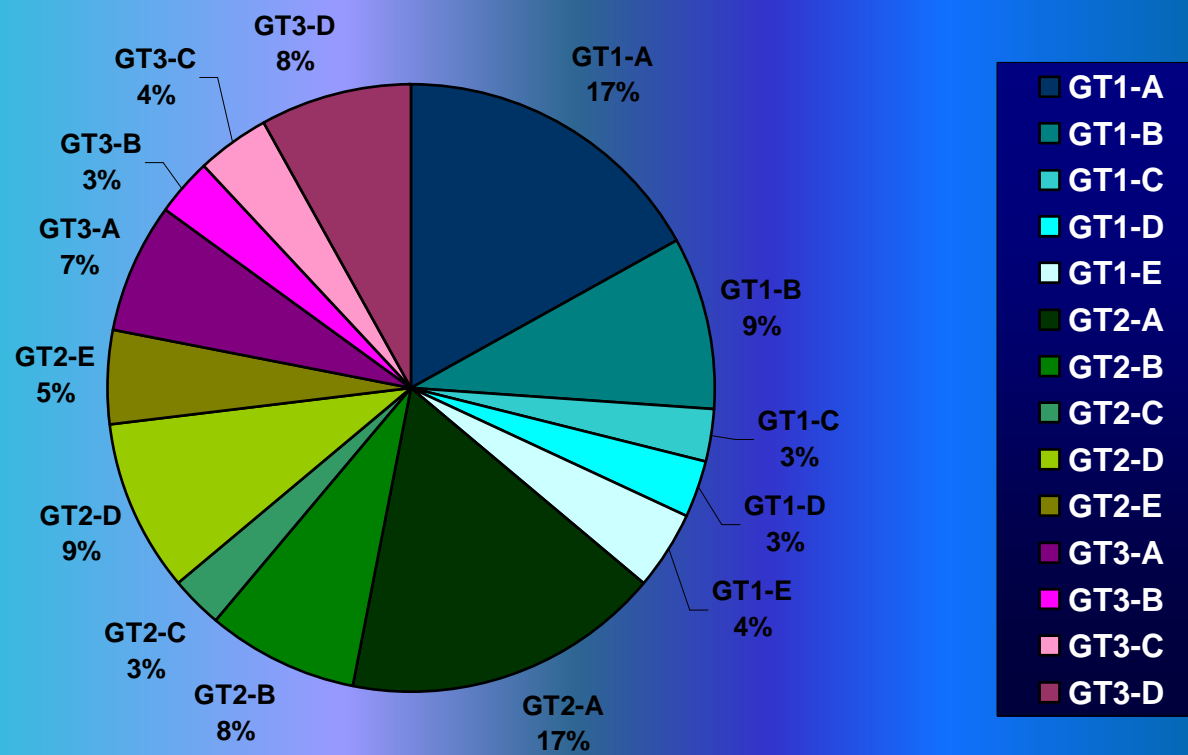
# SONATA N.º 6

## 3º andamento: *Vivo*



**SONATA N.º 6**  
**3º andamento: *Vivo***

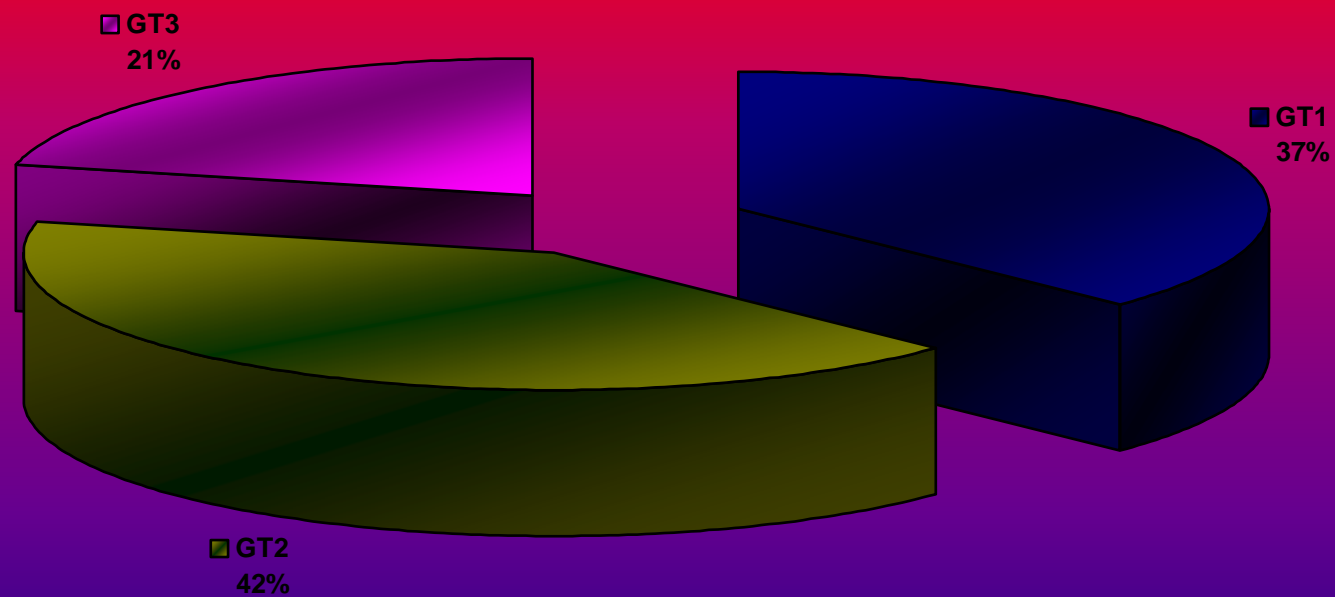
**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



# SONATA N.º 6

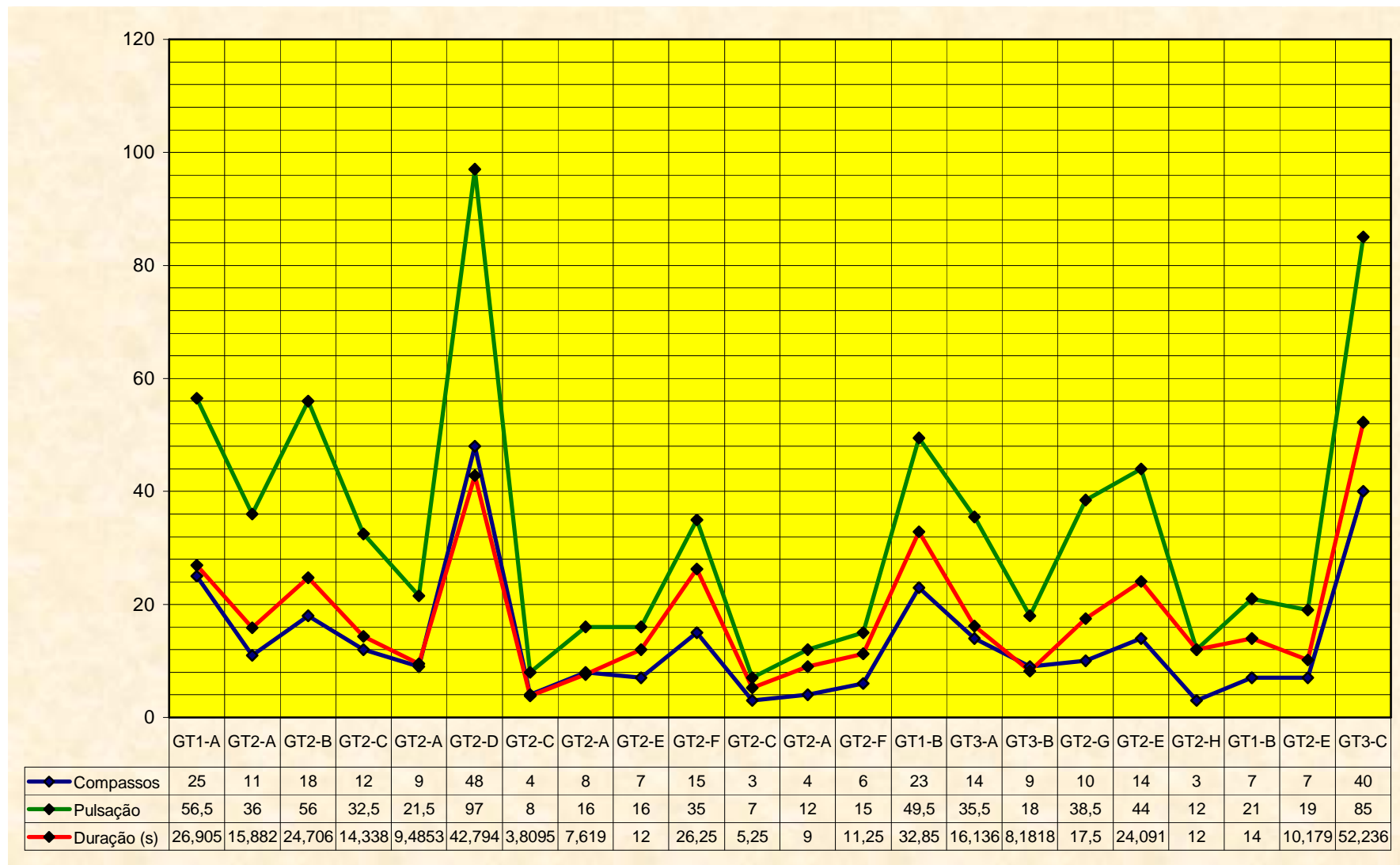
## 3º andamento: *Vivo*

### DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



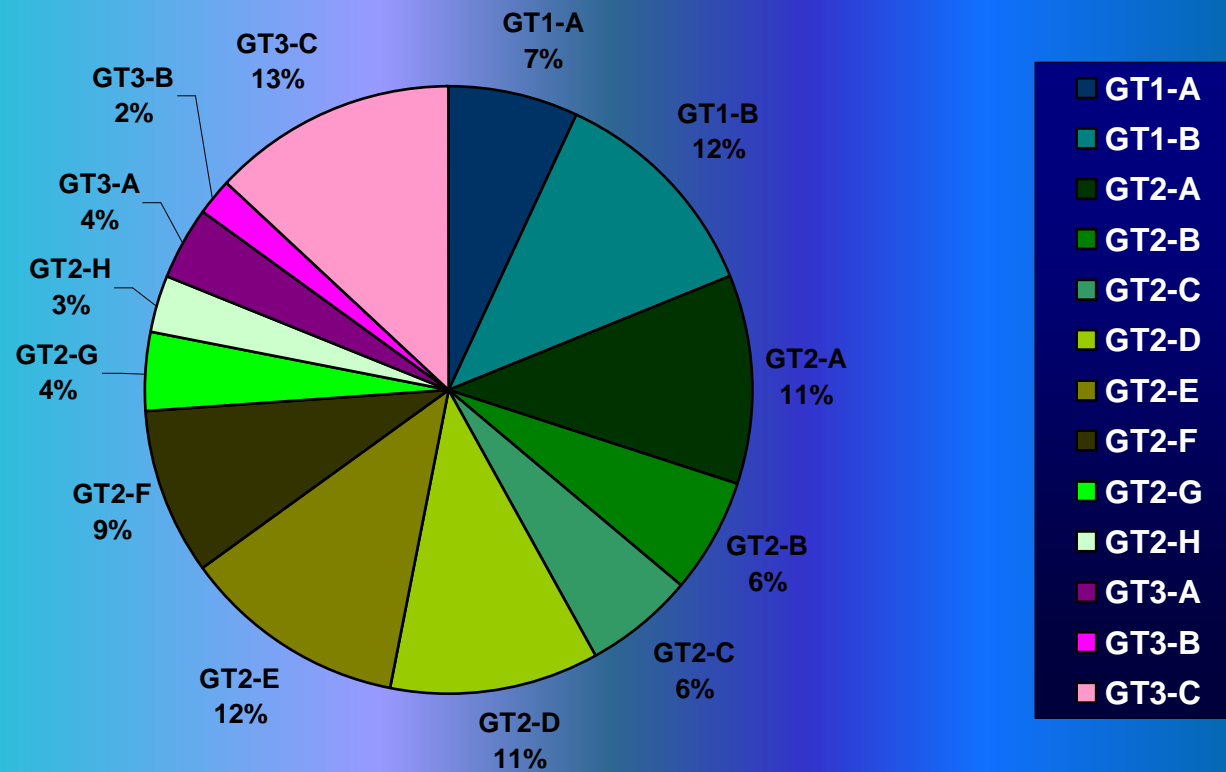
# SONATA N.º 6

## 4º andamento: *Allegro con fuoco*



**SONATA N.º 6**  
**4º andamento: *Allegro con fuoco***

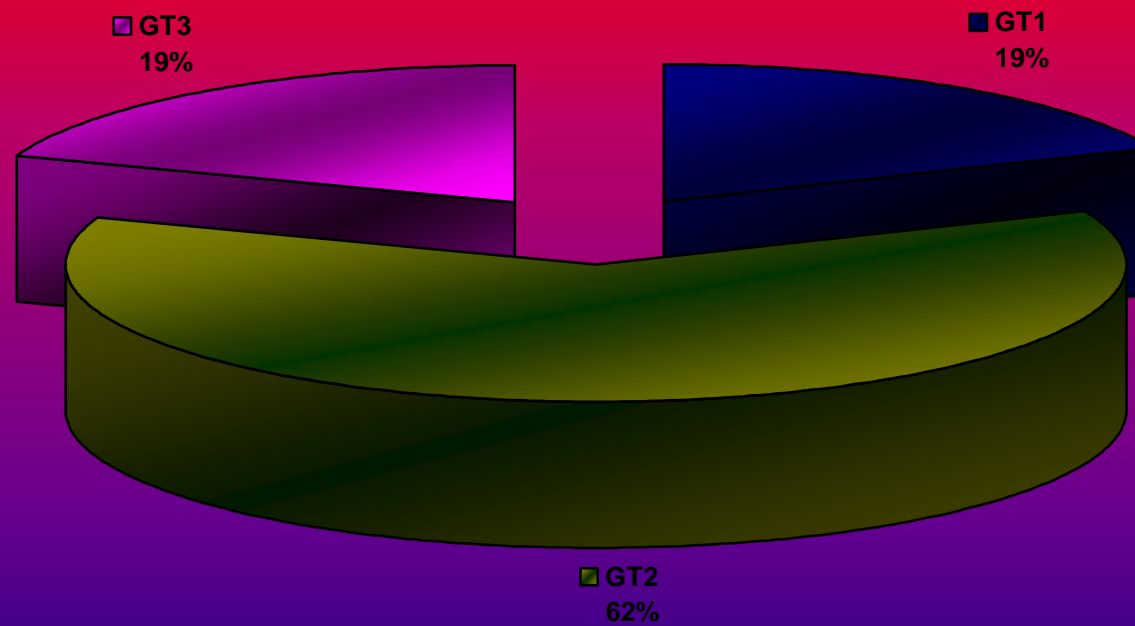
**DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO**



# SONATA N.º 6

4º andamento: *Allegro con fuoco*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



## **CAPÍTULO III**

**AS DUAS SONATINAS PARA PIANO SOLO**

**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**



**A**

***SONATINA RECUPERADA N.º 1***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**

## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonatina Recuperada n.º 1</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus</i> 126 [a] / LG 125 [a]
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	[Lisboa] / 193?-1960. © 1962
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Con spirito</i> (forma sonata); II – <i>Andantino</i> (ternária (ABA)); III – <i>Fughetta</i> (fuga).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:07:00 (7') [indicação do autor]; 00:07:10 (7' 10'') [cálculo da pulsação].
<b>DEDICATÁRIA</b>	Maria Elvira Barroso
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	8 de Novembro de 1961 / Maria Elvira Barroso
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Duas sonatinas recuperadas: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

1.º Andamento: *Con spirito*

Exposição																	Desenvolvimento										Reexposição						Coda	
I																	III										IV						V	
GT1																	GT1																GT2	
A																	A										A						A	
1																	83										119						157	
1																	90										125						163	
1																	90										125						168	

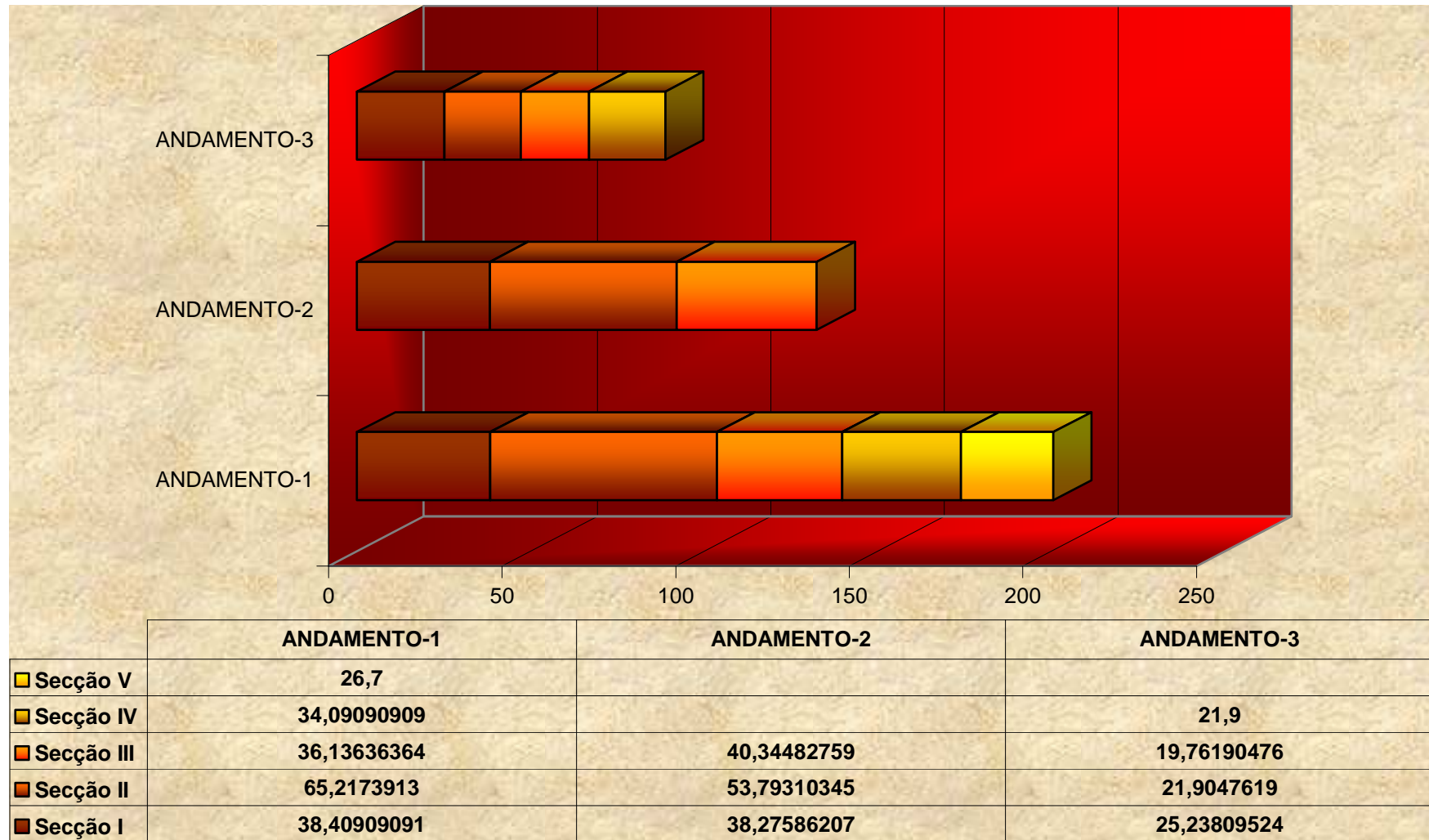
2.º Andamento: *Andantino*

A					B					A				
I					II					III				
GT1										cadência final				
(A)					B					A				
1					19					43				
1					19					43				
1					19					43				

3.º Andamento: *Fughetta*

Exposição										Desenvolvimento										Coda			
I										II										IV			
GT1																							
TA TM TG E1 E2										TA TM E3										T/G-M-A			
1 5 9 13 19										27 31 37										71			
1										1										1			
1										1										1			

**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRÇA**  
**DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO**  
**[s1-D]**



## INTRODUÇÃO

A primeira *Sonatina recuperada* foi esboçada nos anos 30<sup>1</sup>, mas só dada como terminada em 1960 e registada em 1962, como está indicado na reprodução facsimilada por heliogravura da cópia autógrafa, NI-320, considerada a versão final das sonatinas, existente no Museu da Música Portuguesa, na Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais<sup>2</sup>. Neste exemplar, a dedilhação autógrafa a lápis está repassada a tinta preta. No inventário do espólio musical do autor existem também uma cópia a tinta preta em papel vegetal sem marca e com as folhas desagregadas, NI-318, e um apógrafo carimbado pela SACEM com a data de 31 de Janeiro de 1962, em papel sem marca, com as folhas agregadas formando dois cadernos correspondentes a cada uma das sonatinas, NI-319. Encontramos ainda uma cópia distinta de cada sonatina num arquivo particular, exemplares essenciais na análise destas obras.

Na capa da única gravação comercial que existe das duas *Sonatinas recuperadas*<sup>3</sup>, um disco vinil em *short play* dos Arquivos Sonoros Portugueses gravado pela pianista Maria Elvira Barroso, aparece o seguinte texto, não assinado: «As *Duas sonatinas recuperadas*, pelo sintetismo de um tratamento pianístico que recorda a melhor tradição da música de tecla portuguesa de setecentos, e pela bem humorada frescura juvenil da sua inspiração, representam uma faceta de certo modo inesperada na vasta produção pianística do Autor. O título advém-lhes do facto de que, havendo sido abandonadas no estado de esboço, aliás bastante adiantado, aquando da sua primeira ideia (194?), o Autor se haver decidido em 1960 a terminá-las, salvando-as da própria indiferença a que as havia votado.»

As *Duas sonatinas recuperadas* são em geral consideradas em grupo, como acontece na catalogação feita por Teresa Cascudo<sup>4</sup>, que as classifica conjuntamente como LG125<sup>5</sup>. A estreia realizou-se no Auditório<sup>6</sup> da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa,

---

<sup>1</sup> É possível que a primeira *Sonatina Recuperada* tenha sido esboçada nos finais dos anos trinta, atendendo à sua proximidade com a segunda *Sonatina*, a qual foi esboçada já nos anos quarenta.

<sup>2</sup> Teresa Cascudo. 1997. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Col. *Museu da Música Portuguesa*, n. 2. Estoril: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa.

<sup>3</sup> Vide “Registos Sonoros”: [s.d.]. *Duas sonatinas recuperadas*. Arquivos Sonoros Portugueses GE.AS 102.

<sup>4</sup> Teresa Cascudo. 1997. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Col. *Museu da Música Portuguesa*, n. 2. Estoril: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa.

<sup>5</sup> Quando assim se justificar, as *Sonatinas Recuperadas* são separadas com a classificação LG125 [a] e LG125 [b].

a 8 de Novembro de 1961, pela dedicatária, Maria Elvira Barroso<sup>7</sup>, a qual as interpretou várias vezes nos anos seguintes. A pianista informou-nos de que tocou as duas obras para o autor antes de qualquer execução pública. Lopes-Graça<sup>8</sup> parece ter entendido ter sido um trabalho interpretativo muito cuidado, e os pequenos reparos que eventualmente terá feito a pianista assumiu no seu trabalho interpretativo. Maria Elvira Barroso passou a incluir estas obras regularmente nos seus concertos<sup>9</sup>, obtendo sempre um bom acolhimento por parte do público. As *Duas sonatinas recuperadas* foram ao longo dos anos também executadas nas diversas instituições de ensino, por estudantes, ou em concerto, por pianistas como João Espírito Santo. Em certas ocasiões as Sonatinas eram tocadas como obras independentes, sendo a primeira *Sonatina recuperada* uma opção, por exemplo, da pianista Nella Maissa.

Obedecendo a um desejo conceptual de ilustrar de um modo claro e conciso uma “Sonata” em pequenas dimensões, esta sonatina oferece três estruturas formais bem estabelecidas em obras deste género: forma sonata (sonata-rondó), forma ternária (ABA – Ária Da Capo) e fuga [Gráfico: s1-EF]. As partes e secções que constituem cada andamento são bem demarcadas. Pelo recurso periódico a **GT1-A**, e pela variedade no material temático utilizado (**GT1-A**, **GT1-B**, **GT1-C**, **GT1-D**, **GT1-E**, **GT1-F**, **GT2-A** e **GT2-B**) o primeiro andamento baseia-se numa forma sonata, com Exposição/Desenvolvimento/ Reexposição/Coda, articulada como um rondó, resultando na forma sonata-rondó. O segundo andamento dispõe de um conjunto temático unificado, **GT1**, com três frases, formando a segunda e terceira (**B** e **C**) a secção central (II), voltando a **A** na terceira secção (III), na forma ternária da Ária Da Capo. A *fughetta* cimenta-se igualmente num único conjunto temático, ou **GT1**, trabalhado ao longo do terceiro andamento em entradas do Tema (e Contratema), Episódios e a Coda, constituída por um *stretto*.

A primeira *Sonatina recuperada* funciona harmoniosamente numa concepção equilibrada, tanto entre andamentos, I – um alegre *con spirito*, II – um doce *andantino* e III – uma espirituosa *fughetta* (rápido-lento-rápido), como na estrutura interna formal de cada andamento. No sentido unificador, descortinam-se também relações nos diferentes

---

<sup>6</sup> Ainda num pavilhão pré-fabricado.

<sup>7</sup> Vide em anexo (“Pianistas”). Os dados relativos a Maria Elvira Barroso são segundo o testemunho da própria.

<sup>8</sup> As relações de Lopes-Graça com a pianista Maria Elvira Barroso já haviam percorrido anos de amizade e respeito (desde meados dos anos quarenta; a pianista participou pela primeira vez na *Sonata* com um concerto, no Salão do Século, em Junho de 1947), e mantiveram-se até à data de falecimento do compositor.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

materiais utilizados; como exemplos, o Tema **II/A** (do segundo andamento) é conectado<sup>10</sup> com **I/GT1-A** e o Tema da fuga relembra a configuração dos intervalos destacados ou em *staccato* do primeiro andamento. O primeiro andamento pode dividir-se em cinco secções, ou, em traços largos, em duas partes com duas situações climáticas distintas, a Exposição (que inclui a secção áurea) e o Desenvolvimento, Reexposição e Coda, terminando ambas as partes com **GT2**. O segundo andamento possui um arco claramente definido nas suas três secções, com maior desenvolvimento e clímax (c. 32) na parte central. O terceiro andamento divide-se em quatro secções, correspondentes aos grupos de entradas do Tema, que por sua vez constituem três partes: a Exposição (Secção I), o Desenvolvimento (Secções II e III) e a Coda (Secção IV). Observa-se uma construção meticulosamente calculada num arco perfeito, com o clímax na Secção III, onde se apresenta o Tema invertido em grande intensidade expressiva, coincidente com a regra de ouro.

Lopes-Graça consegue um equilíbrio interessante na utilização do tempo de duração dos andamentos, suas Secções principais e seus Grupos Temáticos (*vide* quadro abaixo e gráfico ‘s1-D’). A duração aproximada indicada pelo compositor para a *Sonatina recuperada n.º 1* é de sete minutos, cerca de um minuto mais curta do que a segunda *Sonatina*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de três minutos e vinte segundos para o primeiro andamento, cerca de dois minutos e dez segundos para o segundo andamento e cerca de um minuto e trinta segundos para o terceiro andamento, num total aproximado de sete minutos e dez segundos, se contabilizarmos pequenas pausas/suspensões dentro e entre andamentos.

	S I	S II	S III	S IV	S V	TOTAL (s)	TEMPO
<b>I and.</b>	38,40909	65,21739	36,136364	34,090909	26,7	200,5538	0:03:20
<b>II and.</b>	38,27586	53,7931	40,344828			132,4138	0:02:12
<b>III and.</b>	25,2381	21,90476	19,761905	21,9		88,80476	0:01:28
<b>TOTAL</b>						421,7723	0:07:01 <sup>11</sup>

Os três andamentos possuem caracteres diferentes, mas que se complementam. O primeiro andamento oferece ao mesmo tempo um espírito exultante e, com o segundo grupo temático, cândido. O melodioso segundo andamento reporta bucolicamente a esta

<sup>9</sup> A pianista Maria Elvira Barroso findou a sua carreira, por motivos vários, ainda nos anos sessenta.

<sup>10</sup> Aponta-se em **II/A** a inversão do motivo **b** de **I/GT1/A**.

<sup>11</sup> Praticamente coincidente com a indicação da duração da obra escrita por LG depois do último sistema da partitura: «Totale: 7 m.».

inspiração sentimental, enquanto que o terceiro andamento retoma a força buliçosa do primeiro. Concertam-se cores primárias em timbres simples e sinceros. Talvez a citada “bem humorada frescura juvenil” vestida na sua ingenuidade franca e casual. As frases, de nítidos contornos, sempre bem acompanhadas de uma dinâmica e agógica fiéis, contribuem para o sentido de equilíbrio e fluente desenvolvimento da obra. Como um bom trovador, Lopes-Graça segue muito a prosódia das frases, o seu ritmo, neste caso não de um texto literário, mas da expressividade dos motivos temáticos. As respirações não são tácitas mas explícitas (pausas, símbolos, barras duplas, etc.), podendo-se subentender uma perspectiva pedagógica na acuidade das indicações.

Foi já mencionada<sup>12</sup> a propícia utilização destas obras para fins didáticos. A *Sonatina recuperada n.º 1* apresenta em geral exigências pianísticas de nível médio. As diferentes técnicas utilizadas são acessíveis a jovens com a mão já desenvolvida e com uma abertura de mãos algo extensa (Ex.: I/c.156), que se pode, apesar de ser preferível não o fazer, solucionar com um rápido arpejar. Os movimentos ao longo do teclado são raramente bruscos e largos, mantendo-se as mãos geralmente num âmbito confortável, sem grandes saltos. O emprego do pedal é muito localizado e sem exigências especiais de gradação ou de coordenação. O compositor especifica o tipo de ornamentação que deve ser empregue. Lopes-Graça parece-nos especialmente cuidadoso nas indicações que aponta, seja na dinâmica, articulação, agógica, pedal, e até dedilhação, que o autor, a partir de um dado momento, evita nas suas obras mais complexas.

As características da *Sonatina recuperada n.º 1* são observadas em maior detalhe ao longo da análise interpretativa que se seguirá.

---




<sup>12</sup> Vide Parte-I, Capítulo-2, “Graça(s) ao piano”.



**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**1º Andamento: *Con spirito***







Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-2	 5	132 	I	1	A1	Dó	Dó	<i>f</i>	O tema introduz-se <i>con spirito</i> , consistindo em 8vas destacadas ( <b>a</b> ) que finalizam com um pequeno motivo ( <b>b</b> ).
	3-5	6			1	A1'		Dó		Variação de <b>A1</b> .
	6-9	9			1	A1''		Dó	( <i>d</i> )	Desenvolvimento do final de <b>A1</b> conducente a <b>B</b> .
	10-11	4			1	B		Dó	<i>p</i>	Explora-se a célula <b>b</b> de <b>A1</b> com um acompanhamento paralelo simplificado, em <i>staccato</i> .
	12-16	11			1	B'		Dó	( <i>c</i> )	Metamorfose de <b>B</b> .
	17-18	5			1	A1		Dó	<i>f</i>	Repetição dos compassos 1-2.
	19-25	15 ¼			1	A1'''		Dó	( <i>d</i> )	Variações de <b>a</b> e <b>b</b> , dirigindo-se para <b>C</b> .
	26-42	29 ¼		ponte	1	C	Mi	Sol / Si	<i>p (c) f (d)</i>	Sucessivas mutações de <b>b</b> , de carácter <i>leggero</i> , que com <i>ritenuto</i> desaguam em <b>GT2</b> .
	43-45	 6	184 [  92 ]	II	2	A1	Lá	Dó#	<i>p</i>	Mudança de armação de clave para Lá-Maior. Um <i>allegretto</i> aponta para o <i>grazioso</i> tema, com base (pedal) em Lá3, a parte intermédia em Lá2-Mi3 (Z, que com Dó# perfaz o acorde perfeito de Lá-Maior), <i>leggero</i> , e um baixo (Sol#2).
	46-48	5			2	A1'		Dó#		A primeira sub-frase não é repetida e acrescentam-se notas no arco melódico final.
	48-50	5 ½			2	A1''		Dó#		Encurta-se para um tempo a primeira sub-frase e expande-se o arco final a Ré2 e a Lá4.
	51-55	11			2	A1'''		Dó#		Variação de <b>A1</b> com transição para <b>A2</b> .

**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	56-58	6			2	A2	Ré	Ré (Mi)		O pedal reverte para a nota superior do intervalo harmónico (Mi3), e o contorno melódico parte de Ré3 e inverte-se na segunda sub-frase. O baixo é agora em Si1.
	59-61	5 ½			2	A2'		Ré (Mi)		Variação de A2. A melodia desce para Sol2, que assume a função de pedal em A3.
	62-64	6			2	A3	Mi	Mi		Jogo hierárquico de quatro vozes, com a melodia novamente na voz superior.
	65-74	21			2	A3'		Mi	(c) f (d)	Desenvolvimento de A3.
	75-77	6			2	A4		Sol	p	Semelhante a A1, na tonalidade de Mi-Maior, com o pedal em Mi4 e baixo em Ré#3.
	78-80	5			2	A4'		Sol		Semelhante à variação A1' de A1.
	80-82	6			2	A4''		Sol	(c)	A primeira sub-frase é encurtada como em A1'', mas sem alongamento do arco melódico (Sol#-Dó# = 5)
	83-91	17		cadência	2	B		Si	+p (c) p (c)	Frase cadencial com repercussão irregular de motivos de A (encurtados ou expandidos).
Desenvolvimento	92-93	5	♩ 132	III	1	A1	Dó	Dó	f	Tempo I. Repetição dos compassos 1-2.
	94-96	6			1	A1'		Dó		Repetição dos compassos 3-5.
	97-98	3			1	A1''''		Dó		Reduz-se a três pulsações (2/4 + 1/4) com o começo de A seguido do acorde acentuado de Dó3/Si3/Dó4.
	99-100	5			1	A2	Lá	Lá	-f	Semelhante a A1 (sem o segundo Lá4), em Lá-Maior.
	101-104	7 ¼			1	A2'		Lá		Variações de A2.
	105-106	3 ½			1	A3		Lá	(d)	Transições irregulares da nota principal: Lá-Fá-Ré.



**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	107-118	24 ¼			1	A4	Sib-Fá#	Sib	<i>p</i>	Módulos de <b>a</b> em Sib, que a partir do c.109, <i>leggero</i> , passam a semicolcheias, descendo o baixo até Fá#1 (c.111), a partir do qual se cita <b>b</b> em modo menor, génese de <b>GT1-D</b> .
	119-127	25 ½	[  ..-132.. ]	ponte	1	D	Fá#	Fá# / Lá#	<i>pp (c)</i>	Bruma nos graves; ponte para a Reexposição que recorda <b>b</b> .
Reexposição	128-129	5	 132	IV	1	A5	Dó	Dó	<i>mf</i>	<b>GT1-A1</b> transposto a <u>24</u> .
	130-138	22			1	A5'		Dó	<i>f mf (c)</i>	Variações de <b>A5</b> , conduzindo a <b>E</b> .
	139-147	(  ) 23 ½	[  =  ]		1	E	Mi / Ré	Sol# / Ré	<i>f</i>	Melodia em <i>staccato</i> , <i>sempre in tempo</i> e <i>bene ritmato</i> (compassos de 5/8), acompanhada de harpejos quebrados na m.e. com articulação em grupos de três colcheias, <i>legato-staccato</i> , em ritmo composto (6/8).
	148-156	24 ½			1	F	Sib / Fá#	Fá#	[ <i>f</i> ] + <i>f (c)</i>	Baixo repete Fá2-Sib2, descendo a Lá1 num arco superior em semicolcheias; a melodia insiste marcadamente no Fá#4, atingindo-se o clímax, <i>più forte</i> , com o acorde acentuado de Lá0/Sol#3/Sib4.
Coda	157-161	7	 50	V	2	A5	Dó	Mi	<i>p</i>	<i>Lento, non troppo</i> . <b>GT2-A1</b> é retomada em Dó3-Mi3. O baixo resume-se a um pedal em Si0(-Si1).
	161-162	5			2	A5'		Mi		Variação de <b>A5</b> , semelhante a <b>A1'</b> .
	163-168	10 ¼		cadência final	2	A5''		Mi	[ <i>p</i> ] <i>pp</i>	Frase cadencial que se esvai em <i>pp</i> , com ritmo irregular, <i>poco ritardando</i> , terminando o andamento em suspensão.


**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**2º Andamento: *Andantino***

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-4	(  ) 8	 58	I	1	(A)	Mib	Mib	<i>p</i>	<i>Andantino</i> , com a armação de clave de Mib-Maior. A m.e. introduz um acompanhamento suave, em harpejo (Mib1-Sib1-Láb2).
	5-6	4			1	A1		Ré		Melodia incompleta, <i>molto cantabile</i> , no registo médio (inicia-se em Ré3).
	7-10	9			1	A1'		Ré		Final de <b>A1</b> desenvolvido; modificação no acompanhamento.
	11-12	4			1	A1		Ré		Repetição dos compassos 5-6.
	13-14	4			1	A1''		Ré		Melodia eleva-se a Sol3.
	15-18	8			1	A1'''		Ré	(c) [+p] (d)	Desenvolvimento de <b>A1''</b> que cadencia em Sib3, dominante da nota principal da melodia em <b>B</b> .
B	19-20	4		II	1	B1		Mib	[p]	Prossegue o mesmo tipo de acompanhamento, com alterações; a melodia, mantendo o carácter popular, possui duas vozes.
	21-22	5			1	B1'		Mib	(c)	Variação de <b>B1</b> .
	23-24	4			1	B2		Láb	[+p]	O tema, consequente de <b>B1</b> e agora com três vozes, apresenta-se em Láb4, <i>più sonoro</i> e <i>espressivo</i> . O baixo, no acompanhamento, altera-se.
	25-26	5			1	B2'		Láb		Variação de <b>B2</b> , com notas diferentes no acompanhamento.

**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
V	27-28	4			1	C		Mib	<i>p</i>	O tema elabora um arco superior que começa em Mi3, sobe em semicolcheias ( <b>a</b> ) a Solb4 e desce em colcheias ( <b>b</b> ), <i>con affetto</i> . A m.e. retém o baixo (com linha melódica própria ao longo de <b>C</b> ) em mínimas, continuando o harpejo como uma segunda voz de acompanhamento.
	29-30	4			1	C'		Mib		Duplicação dos dois pares de notas da segunda sub-frase com diminuição rítmica (semicolcheias).
	31-42	26		cadência	1	C''	Mib-Sib	Mib	( <i>c</i> ) <i>f</i> ( <i>d</i> ) + <i>p</i> ( <i>d</i> )	A melodia eleva-se a Ré5, <i>un poco agitato</i> no clímax deste andamento, seguindo-se um esmorecimento cadencial.
	43-44	4		III	1	A2	Mib	Ré	<i>p</i>	<i>Tempo I. A1</i> a +12, com um eco em Sib (Sib4-Sib5).
	45-46	4			1	A2'		Ré		Variação de <b>A2</b> , com alteração no acompanhamento, e o eco em Láb4-Sib5.
	47-61	31		cadência final	1	A3		Ré	[ <i>p</i> ] <i>pp</i>	Modificações nos módulos de <b>A</b> : retoma-se Mib no c.52, paralisa-se a melodia em Sol3, e em <i>lento</i> cadencia-se para a suspensão do harpejo Mib1-Sib1-Láb2, terminando na última nota da linha melódica, Fáb3.
			[  .. -58 ]							

**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**3º Andamento: *Fughetta***

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1-4	(♩) 8	♩ 126	I	1	T/A	Sol	Sol	<i>mf</i>	Tema <i>marcato</i> caracterizado por intervalos de 5s e 4s em <i>staccato</i> , e que termina com um módulo de fusas em graus conjuntos descendentes.
	5-8	8			1	T/M	Dó	Dó / Sol		Resposta (real) a <u>7</u> . O contratema elabora-se à volta de um eixo (Sol3).
	9-12	8			1	T/G	Fá	Fá / Dó / Sib		Resposta (real) de T/M a <u>7</u> . A voz superior prossegue na linha sequencial do contratema, estando este agora na voz intermédia.
	13-18	13		ponte	1	E1	Fá / ..Lá	Fá / Mib / Si	(d)	Prolongação de motivos do tema e contratema.
	19-26	16			1	E2	Fá / Lá	Fá / Lá / Mi	<i>p (c)</i>	Em <i>leggero</i> , as vozes aguda e intermédia perfazem intervalos harmónicos de 5p e 4p (Mi3, Lá3 e Mi4), contrapostas pela voz grave, nos mesmos intervalos, mas com as notas Fá e Sib em diferentes oitavas.
Desenvolvimento	27-30	8		II	1	T/A	Fá / Ré	Fá / Dó / Ré	<i>mf</i>	O tema reaparece na voz aguda, e as outras vozes repetem sincopadamente o bitorde Fá1/Dó2.
	31-36	12			1	T/M	Sol	Sol / Ré	(d)	Retomam-se as notas iniciais do tema na voz intermédia, quase respondida, num esboço de <i>stretto</i> , pela voz grave (começo em Dó2-Fá1), acompanhadas de um pedal em Ré4 na voz superior.
	37-49	26		ponte	1	E3	Fá-Dó# / Sol.. Fá#	Dó / Sol / Ré	<i>p (c)</i>	Momento <i>leggero</i> , com duas linhas condutoras distintas (grave + superiores) em acordes, <i>staccato</i> .

**SONATINA RECUPERADA N.º 1 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

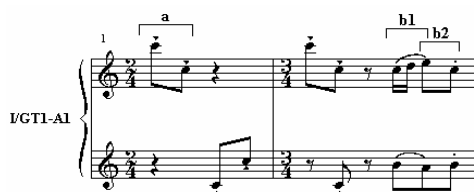
P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	50-53	8		III	1	Ti/M	Fá# / Sol	Sol	<i>f (c)</i>	Tema invertido (5p superior ou <u>+7</u> ) acompanhado por um pedal em Fá#0/Dó#1, de pulsação regular, (semínimas) em <i>staccato</i> , <i>marcato</i> .
	54-57	8			1	Ti/A	Fá# / Sol / Ré	Ré	<i>+f (c)</i>	Tema invertido na voz superior, e que conduz ao primeiro <i>ff</i> explícito desta sonatina (clímax no c.58), com contratema, também invertido, na voz intermédia.
	58-62	9 ½		ponte	1	E4	Lá	Lá	<i>ff (d)</i>	Diálogo de vozes construído com retalhos do tema invertido, iniciados no grave (tentativa não consumada de apresentação do tema na voz grave, à semelhança do c.32).
	63-70	16			1	E5		Lá	<i>mf (d)</i>	Retorno à 5p descendente do tema original (Sol1-Dó1), <i>marcato</i> , com repetição na m.d. do motivo de fusas ascendentes do tema invertido, que termina num pedal em Fá#2, prolongado pelo <i>stretto</i> final.
Coda	71-88	36 ½	♩ 56.. +126	IV	1	T/ G-M-A	Sol	Sol	<i>p (c) f</i> <i>(c) ff</i>	Finalização da <i>Sonatina n.º 1</i> em <i>stretto</i> . Os temas apresentam-se em anacrusis, iniciando-se no grave com Sol1 (c.70), e sucedendo-se em espaçados <i>cantabile</i> que, <i>incalzando</i> , conduzem aos acentuados acordes finais, de um modo <i>vivo</i> e <i>fortissimo</i> .

## DESCRIÇÃO ANALÍTICA

### I

O primeiro andamento oferece dois grupos temáticos muito marcados, o que contribui para um fácil reconhecimento por parte do ouvinte das distintas partes e secções. A primeira frase, **GT1-A1**, é introduzida *con spirito*, podendo ser dividida em duas sub-frases, uma com oitavas quebradas entre as duas mãos, motivo **a**, e a segunda com um motivo **b**, sendo **b1** uma terceira ascendente (com nota de passagem, três graus conjuntos) e **b2** um intervalo de terceira descendente [Ex. 1]. Os graus conjuntos e as terceiras serão trabalhados como elementos individuais ao longo do andamento. Em **a** Lopes-Graça optou por uma articulação destacada, e não em *staccato*, num *forte* mas *non troppo*, o que confere uma interpretação mais incisiva e determinada. As oitavas são distribuídas pelas duas mãos, ouvindo-se as duas mãos em simultâneo pela primeira vez na segunda colcheia do primeiro tempo (fim da sub-frase), e não coincidente com o tempo forte. É a articulação e o movimento amplo, espalhado em duas oitavas, quase num ziguezague, que propulsiona este andamento.

#### Ex. 1



Depois de uma pausa, a segunda sub-frase aparece como uma anacrusis, acentuada pelo facto de **a** se integrar em compassos binários e de este compasso ser um ternário; ao intérprete cabe prolongar o impulso ársico pelo terceiro tempo. A indicação de *diminuendo*, aliada à padronizada interpretação da ligadura de expressão aplicada a duas notas (principais), colabora neste sentido. Lopes-Graça liga as notas de acompanhamento,



da m.e., do segundo e terceiro tempos, o que não faz na m.d. (voz destacada) apesar de possuírem a mesma articulação. Sente-se uma frase completa nestes dois compassos.

A frase seguinte, **A1'**, é idêntica, mas longe de responder, prolonga a questão, constituindo, com **A1**, um grupo antecedente. A m.e. antecipa a resposta da última nota de **a** para o primeiro tempo, o que exige do intérprete uma outra acentuação e provoca o ouvinte que esperaria uma repetição total. A inclusão de um tempo (pausa e colcheia, como que uma hesitação do começo da segunda sub-frase) faz desaparecer o compasso ternário que dá lugar a um terceiro compasso binário. Aqui a anacrusis já pertence à lógica do compasso. O motivo **b2** é repetido em semicolcheias com um Dó4 na m.e. em vez do Si3, perfazendo segundas com o Ré4 (2) e Si3 (1) da m.d.. A consequente, **A1''**, caminha claramente para a frase **B**, numa sucessão de **b1** em **b2** [Dó-Lá-Fá-Ré-Si], em *diminuendo*. O último tempo do c. 7 já alertara para uma mudança, com a repetição da oitava quebrada na m.d. sem pausa e um acentuado e prolongado Si3 na m.e.. As mãos deslocam-se paralelamente mas em conjuntos de notas em movimento contrário, seguindo, como em **A1b1**, um movimento circular do pulso. Curiosamente, Lopes-Graça escreve hastes de colcheias ligadas na m.d. e desligadas na m.e., nos segundo e terceiro tempos do c. 9, invertendo o que até agora tinha traçado; poderemos aduzir desta diferença uma resposta da m.e. às semicolcheias da m.d.. Termina na dominante: m.e. com Dó-Sol(-Dó) e m.d. com Ré-Si (-Dó), com um Dó4 agregado (ornamento).

As duas frases **B**, em *piano*, diferem das frases **A** sobretudo no seu carácter, mais ligeiro, e na função clara de acompanhamento que agora ocupa a m.e., num leve *staccato* [Ex. 2]. A m.d. em **B** utiliza o motivo **b** (ascendente e descendente) de **A**, o qual na primeira frase aparece em Dó3 e Ré3. A m.e. toca um baixo em que se destacam as constantes Fá2 e Sol2, e os intervalos de 5 e 7 (Dó2 para Fá2 e Fá1; Fá1 para Sib1; Sib1 para Fá2). Em **B'** processam-se diferentes transformações, terminando com as mesmas notas do c. 9 na m.d., mas agora num *crescendo* para o retorno de **A1**. As hastes, diferentemente do c. 9, estão interrompidas de acordo com a divisão que Lopes-Graça entendeu do compasso aqui de 5/8, o que nos leva a indagar sobre a relevância destas diversificações. A coordenação das duas mãos nesta frase não é fácil para um pianista de nível médio, requerendo uma especial

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

atenção na articulação, no posicionamento das ligaduras de prolongamento e expressão, contrariadas nas linhas horizontal e vertical, e no desajuste da pulsação e ritmo.

### Ex. 2



Retoma-se **A1**, novamente em *forte* (sem a indicação *non troppo* do c. 1), mas logo surge **A1'''** que se transfigura em **C**. Processam-se nesta frase uma série de mudanças de compasso [7/8-2/4-3/8-2/4-7/16-5/8] as quais surgem derivadas de acréscimos de pausas, de colcheia ou semicolcheia, e da extensão irregular das sub-frases. Depois de um começo de oitavas (**a**) “interrompido” por uma pausa de colcheia, utilizam-se as notas da passagem da primeira para a segunda sub-frase de **A1''**, aqui com uma tercina, e repetem-se os motivos apresentados em **A1'**. A m.e. mantém o Sib3 até ao c. 25, onde as duas mãos resolvem a “hesitação” e se dirigem claramente para a frase seguinte, em *diminuendo*, com a continuação de utilização de terceiras nas notas superiores mas com uma progressão interválica irregular. Considerando grupos de três notas (uma colcheia na m.e. para duas semicolcheias na m.d.), nos grupos ímpares há dissonâncias de 1 e 2, enquanto que os grupos pares perfazem intervalos de 3 e 4 (acordes menor e diminuto). Existem dificuldades práticas no posicionamento das mãos nesta frase, pois nos grupos 3, 5 e 7 a nota da m.e. está situada entre as notas da m.d., para além de ser coincidente com a última nota imediatamente anterior.

Grupos:	1	2	3	4	5	6	7	8
m.d. (nota superior):	+2	-2	+3	-1	+3	-2	+4	
	4	7 (m)	2	6 (d)	2	6 (d)	1	4
m.e.:	-1	+3	-1	+3	-1	+3	+1	

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

A frase **C** consiste basicamente na exploração do motivo **b** de **GT1-A**, com um primeiro segmento, como ‘antecedente’, que *cresce* para o *forte* (c.35) do segundo segmento, ‘consequente’, finalizando-se num *diminuendo* (c. 40) e *ritenuto* (c. 41). Apesar da indicação de *leggiero* estar colocada na parte central do sistema, Lopes-Graça continua uma marcação articulada nas colcheias da m.e., requerendo-se um *staccato* mais leve nas semicolcheias da m.d.<sup>1</sup>. Há um apoio melódico bitonal, com a m.d. em Mi-Maior e a m.e. em Dó-Maior, recriando um ambiente alegre e popular. As mãos seguem duas linhas quase paralelas, continuando fisicamente a sobreporem-se, com dificuldades acrescidas pela extensão das sub-frases<sup>2</sup>. Não há três compassos seguidos iguais, sendo a sucessão irregular: 3/8-5/16-3/8-2/4-3/8-3/16-7/16-2/4-5/16-2/8-3/8-5/8-2/4-3/4. A m.d. segue uma linha praticamente sem interrupções com semicolcheias<sup>3</sup>, mas o mesmo não acontece com a m.e., a qual é bastante irregular<sup>4</sup>, dificultando a coordenação das mãos. O intérprete terá de estudar com especial cuidado o desfasamento provocado por um ritmo que contém diferentes valores, síncopas, e articulações [Ex. 3].

### Ex. 3



Contrastando com a irrequieta juventude do primeiro grupo temático, acapelada na frase **C**, o *allegretto* [Ex. 4] de **GT2** apresenta um carácter mais delicado, estando indicado *grazioso* na melodia principal que se encontra na voz superior. Aparece nesta secção (II) a primeira das duas únicas armações de clave das *Sonatinas Recuperadas*<sup>5</sup>, excluindo, é claro, a inexistência de armação de clave na tonalidade de Dó-Maior<sup>6</sup>. Lopes-Graça evita a

<sup>1</sup> Aparecem esporádicas ligaduras de expressão que cotejam impulsos dinamizadores nos cc.: 28 (m.d. Fá# / m.e. Ré), 30 (Fá# / Ré), 32 (Sol# / a m.e. com colcheia articulada), 35 (Fá# / Ré) e 36 (Fá# / Ré). Nos cc. finais a função das ligaduras é cadencial, acalmando para **GT2**.

<sup>2</sup> Mantém-se a posição cinco até ao c. 30, onde o acréscimo de notas inferiores obriga a um deslize das posições nas duas mãos, também notório a partir do c. 37.

<sup>3</sup> Excepções na pausa de semicolcheia do c. 32 e a partir do segundo tempo do penúltimo compasso da frase, c. 41.

<sup>4</sup> Vide cc. 30, 33-34, 37 e seguintes.

<sup>5</sup> No segundo andamento da primeira *Sonatina Recuperada* encontra-se a armação de clave de Mib-Maior.

<sup>6</sup> A tonalidade base do primeiro e terceiro andamentos.

demarcação de uma tonalidade fixa nas suas obras para piano solo de maior envergadura. Aqui o compositor expõe abertamente a tonalidade principal de Lá-Maior, confirmada pela harmonia. A última nota de **C**, Sol#2 em colcheia, com um acento e indicação de *sonoro*, é ligada à primeira nota do baixo de **GT2-A1**, uma mínima (c. 43), sensível de Lá-Maior, que actua como nota agregada (voz destacada). Vozes médias, uma fixa em Lá3, acompanhando o ritmo da melodia, e um bicorde Lá2/Mi3 sincopado, ocupam a função de pedal e devem ser tocadas com subtileza<sup>7</sup>. A velocidade é moderada, o que facilita um bom controlo do vozeamento, com a indicação metronómica de 184<sup>8</sup> relativa à colcheia e não à unidade de tempo (semínima), o que poderá alterar o impulsionamento rítmico desta secção. Curiosamente, no retorno a este Grupo Temático, no c.157, o autor optou por indicar a marcação metronómica de 50 (andamento consideravelmente mais lento do que na Secção II) relativa à unidade de tempo, o que talvez ofereça ao pianista diferentes opções interpretativas, sem deixar de ter em atenção a continuidade do fraseamento.

#### Ex. 4



As três primeiras frases encadeiam-se, extrapolando o que a frase anterior tinha feito, tanto na voz superior como no baixo, em movimento contrário [-2/+3; -4/+5; -6/+8]. Sente-se em **GT2-A1** uma clara ‘consequência’, notada particularmente com as mudanças do baixo (Sol#-Fá#-Sol-Fá#-Mi-Fá#-Sol#-Lá). As alterações de dinâmica são pequenas e coincidem com o movimento ascendente (*crescendo*) e descendente (*diminuendo*) do tema. A pulsação é em geral à semínima, com compassos binários, exceptuando um compasso de 5/8 (c. 50) e um ternário (c. 54)<sup>9</sup>. A articulação em **A** é desligada, apresentando poucas

<sup>7</sup> Aparece um acento no bicorde Lá2/Mi3 do c. 47 que se presume ser uma gralha.

<sup>8</sup> Equivalente à marcação de semínima = 92.

<sup>9</sup> A distribuição dos compassos não parece obedecer por inteiro a uma lógica de fraseio: o c. 47, no acompanhamento da finalização da frase, como no c. 45, poderia ser estendido para um compasso ternário, seguindo-se-lhe outro compasso ternário ou porventura um compasso unitário para o início de **GT2-A1**. Repete-se esta questão nos cc. 79-81, que poderá estar respondido no c. 162.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

ligaduras de expressão<sup>10</sup>, com exclusão do c. 55, em que a ligadura na m.e. pertence ao desenho cadencial de **GT2-A1'''**, ascendente, aparecendo expressamente o *staccato* na m.d., numa descida em bicordes de 2 e 1 na direcção de **GT2-A2** (c. 55).

Aqui processa-se uma mudança hierárquica das duas vozes superiores: a melodia principal passa para a nota mais grave, Ré3, e o pedal para Mi3, obrigando a um desenho melódico contrário na segunda sub-frase. O baixo modulou para Si, e o bicorde intermédio é agora com Fá#2/Lá2, funcionando quase como dominante da dominante Mi, que estará em proeminência em **GT2-A4**. A frase seguinte, **A2'** serve de passagem para **A3** e **A3'**, um grupo em que se desdobra o material de **GT2** de variadas formas, talvez o segmento mais complexo, em termos de vozeamento, deste andamento ou mesmo de toda a *Sonatina* [Ex. 5].

### Ex. 5



**A3** representa uma frase completa do tipo **A**, sendo desenvolvida em **A3'**, onde ocorrem alterações de notas, ritmos e articulações, nas quatro vozes, independentes. A melodia volta para a voz superior, Mi3, sendo não o 3º mas o 5º grau do modo de Lá-menor harmónico. As notas colocadas pelo compositor não são óbvias, mas esta relação hierárquica confere-se enarmónicamente se substituirmos Lá♭ por Sol#, confirmada nos cc. 73-74.

O bicorde é substituído por um nota, tenor, que se estende de Mi2 a Mi3, com repetição de Fá# mas sendo na sua base um pedal de Mi (dominante de Lá). O baixo que oscila entre Si1 e Sib, este como ornamento do primeiro. Pela extensão das notas, aconselha-se a execução do Mi3 e do Ré3 (cc. 67-68) com a m.d., o que requer um cuidado especial na

<sup>10</sup> Estas ligaduras, na m.e., nos cc. 47 e 49, lembram as de **GT1-C**.

duração das notas antecedentes e posteriores, bem como na coordenação com o contralto. O c. 68 possui uma complicação acrescida pelo ritmo de tercina no tenor<sup>11</sup>. A frase cresce desde o c. 67 para o c. 70, onde o tema é tocado em oitavas superiores, voltando a Mi3, repetindo em Mi4 com Fá5<sup>12</sup>, e novamente em Mi3 para se repetir em três tetracordes ascendentes e um pentacorde (sextina), agora claramente na escala harmónica de Lá-menor. A partir do c. 70 a m.e. aponta diferentes acordes em tempos e acentuação irregulares, terminando num arpejado que conduz ao Ré#3, ligado à mínima do baixo de A4, tal como em GT1-C (c. 42).

Podemos considerar a frase GT2-A4 como o início da Coda da Exposição. A4 é uma transposição completa de GT2-A1 para Mi-Maior, tal como A4' o é de GT2-A1'. A4'' é já uma variante de GT2-A1'', sendo o c. 82 ternário em vez de 5/8, e em que a m.d. não faz um  $\underline{3}$  mas antes repete Si4-Dó#5 antes de prosseguir no movimento descendente, com diferenças também no baixo (m.e.), num *crescendo* para uma nova frase, GT2-B, que se identifica como Cadência Final da Exposição. Esta frase transforma o material final da frase anterior (A4''), repetindo-o com elevado grau de variabilidade rítmica e com subtis alterações cromáticas. Esta configuração e a indicação de *poco più sonoro* e seguintes *crescendo / piano subito / crescendo*, aliada a *un poco ritenendo* do c. 89 logo seguida de *avivando al... tempo I* no c. 90 (passagem para GT1-A1), metamorfoseiam GT2-A de um modo expressivo e algo dramático, avançando para a alacridade de GT1-A.

No início do Desenvolvimento, os cc. 92 a 96 copiam os cc. 1 a 5, como uma primeira Reexposição, mas logo se interrompe no cc. 97-98, em GT1-A1''', com um compasso de 1/4 em que o acorde Dó3/Si3/Dó4 é tocado acentuado e a contratempo. Passa-se assim bruscamente para GT1-A2, em Lá-Maior, *poco meno forte*. GT1-A2 é idêntica a GT1-A1, faltando-lhe o Lá4 e o Lá2 no terceiro tempo. As duas frases A2 e A2' lembram também GT1-A1' pelo uso de notas soltas a contratempo, sendo este utilizado ao longo do Desenvolvimento, auferindo-lhe uma certa irrequietude. A3 é uma pequena passagem

<sup>11</sup> A haste da última nota do tenor, de tercina, está ligada à última nota do baixo, de quatro semicolcheias, o que é contraditório matematicamente. Ao intérprete caberá evitar a eventual repetição do Mi2 ou Si1 como última nota da tercina, pressupondo uma pausa. A figuração manuscrita seria mais facilmente aceite como correcta se não houvesse, ao longo de toda a obra de Lopes-Graça, um cuidado extremo na notação, indicando-se, em casos específicos, a repetição imediata da nota, o que em termos práticos é difícil quando não se utiliza o pedal, exigindo o controlo absoluto da tecla, nomeadamente do duplo escape. Tal não é o caso neste compasso.

<sup>12</sup> Deslocação da melodia (oitava ou outro intervalo) é um processo muito usado por Lopes-Graça.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

“modulatória” para **A4** [Lá-Fá-Ré], frase esta que, mantendo o pedal de Sib (= Lá#), modula por sua vez no baixo, de Sib (= Lá#) para Solb (= Fá#) e aí apresenta subtilmente o módulo temático da frase seguinte, **GT1-D**. Note-se a escolha, nesta secção, de Fá# como base tonal, que é o grau mais afastado da tonalidade de Dó-Maior. Nesta continuação do Desenvolvimento cria-se um ambiente mais introvertido, *piano* e *leggiero*, em ritmos irregulares e com uma sucessão de compassos desigual<sup>13</sup>: **A4** » 2/4-3/4-2/4-5/8-7/16-5/16-2/4(x4)-3/16-3/4. Notar a articulação do baixo, com acentos no Fá#1, seguindo-se notas em *staccato*, diferenciando a duração das colcheias<sup>14</sup>, o que agudiza o sentido de desequilíbrio na interpretação e a sua percepção por parte do ouvinte.

Um *poco ritenuto* introduz **GT1-D**, que contrasta com a ligeireza do material temático do resto da *Sonatina*. Em cores negras, em *pianissimo*<sup>15</sup>, deambula-se nos graves com volteios cromáticos que se desenrolam num *poco crescendo* e *animando al... tempo I* (cc. 125-127). O contraponto entre as duas mãos inicia-se em movimento paralelo que cedo passa a contrário, havendo uma bifurcação na direcção de Dó3 (m.d.) e Dó0 (m.e.), as notas extremas de **GT1-A5**. A tradução numérica permite um mais fácil reconhecimento do enredo melódico e harmónico:

Compasso 119												
<b>m.d.</b>	10	<u>+1</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>-1</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>-3</u>	9	(0)
	<u>4</u>		<u>3</u>		<u>3</u>		<u>3</u>		<u>3</u>		<u>3</u>	
<b>m.e.</b>	6	<u>+2</u>	8	<u>+1</u>	9	<u>-1</u>	8	<u>+1</u>	9	<u>-3</u>	6	(0)

Compasso 120													
<b>m.d.</b>	9	<u>+3</u>	0	<u>+1</u>	1	<u>+1</u>	2	<u>-1</u>	1	<u>+1</u>	2	<u>-3</u>	11 (0)
	<u>3</u>		<u>3</u>		<u>2</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>3</u>		<u>1</u>
<b>m.e.</b>	6	<u>+3</u>	9	<u>+2</u>	11	<u>-1</u>	10	<u>-1</u>	9	<u>+2</u>	11	<u>-1</u>	10 (0)

Compasso 121												
<b>m.d.</b>	11	<u>+3</u>	2	<u>+2</u>	4	<u>+1</u>	5	<u>-2</u>	3	<u>+2</u>	5	<u>+1</u>
	<u>1</u>		<u>5</u>		<u>8</u>		<u>10</u>		<u>6</u>		<u>9</u>	
<b>m.e.</b>	10	<u>-1</u>	9	<u>-1</u>	8	<u>-1</u>	7	<u>+2</u>	9	<u>-1</u>	8	<u>-1</u>

<sup>13</sup> No c. 112, a indicação de 5/8 deve ser corrigida para 5/16. Se unirmos o c. 111 com o c. 112 obtemos um 6/8 ou 3/4, o que talvez facilite o sentir da pulsação pelo pianista.

<sup>14</sup> Acresça-se as ligaduras entre Lá#3-Lá#2, para uma colcheia no c. 115 e para uma semicolcheia no c. 117.

<sup>15</sup> O primeiro *pianissimo* da *Sonatina*, diferente do *pp* do c. 167 do fim deste andamento.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

Compasso 122										
<b>m.d.</b>	6	<u>+1</u>	7	<u>+1</u>	8	<u>-3</u>	5	<u>+3</u>	8	<u>+1</u>
	<u>11</u>		<u>13</u>		<u>15</u>		<u>11</u>		<u>15</u>	
<b>m.e.</b>	7	<u>-1</u>	6	<u>-1</u>	5	<u>+1</u>	6	<u>-1</u>	5	<u>-1</u>

Compasso 123										
<b>m.d.</b>	9	<u>+2</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>-4</u>	8	<u>+3</u>	11	<u>+1</u>
	<u>17</u>		<u>20</u>		<u>22</u>		<u>17</u>		<u>21</u>	
<b>m.e.</b>	4	<u>-1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>+1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>-1</u>

Compasso 124												
m.d.	0	<u>-3</u>	9	<u>+2</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>-4</u>	8	<u>+3</u>	11	<u>+1</u>
	<u>23</u>		<u>17</u>		<u>20</u>		<u>22</u>		<u>16</u>		<u>21</u>	
m.e.	1	<u>+3</u>	4	<u>-1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>+1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>-1</u>

Compasso 125												
m.d.	0	<u>-4</u>	8	<u>+3</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>-4</u>	8	<u>+3</u>	11	<u>+1</u>
	<u>22</u>		<u>16</u>		<u>21</u>		<u>22</u>		<u>16</u>		<u>21</u>	
m.e.	1	<u>+2</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>-1</u>	2	<u>+1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>-1</u>

**GT1-D**, podendo-se considerar uma Ponte entre o Desenvolvimento e a Reexposição, possui um ambiente enevado e soturno que é notoriamente contrastante com as outras frases, merecendo um cuidado especial interpretativamente. Lopes-Graça não apontou o emprego dos Pedais<sup>16</sup>, cabendo ao intérprete a escolha de quais e como, sobretudo neste trecho. O Pedal Minuidor<sup>17</sup> pode ajudar a criar uma sonoridade mais sombria ou circunspecta, mas já o Pedal Sustentador<sup>18</sup> terá de ser usado com extrema parcimónia de modo a evitar uma mistura disforme de sons próximos, caso seja essa a opção do intérprete. As ligaduras de expressão expõem a divisão das sub-frases mas todo o trecho deve ser tocado como um todo, ligado. É viável uma boa ligação com os dedos, sendo necessário, nas notas Lá1 e Si1 (cc.119-120), fazer uso especificamente do duplo escape. Os cc. 125 a 127 repetem as três últimas notas do c. 124, com excepção da última tercina do c.127, Dó#1-Ré1-Dó#1, que se dirige, como sensível “invertida”, para o Dó1 de **GT1-A5**. O ritmo, em colcheias, é constante<sup>19</sup> até ao c. 126, onde, para além do *animando* do

<sup>16</sup> Não há qualquer indicação para o uso dos Pedais neste e no terceiro andamentos.

<sup>17</sup> Pedal Minuidor = “Pedal *una corda*”.

<sup>18</sup> Pedal Sustentador = “Pedal de sustém”

<sup>19</sup> Não obstante as colcheias com ligadura de prolongação entre os cc. 119-120 e 120-121.



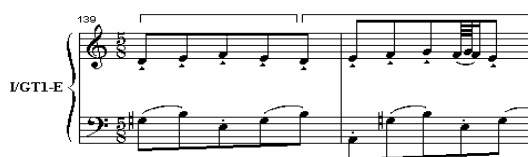
## SONATINA RECUPERADA N.º 1

compasso anterior, se altera para tercinas com figuras irregulares. Esta sequência cadencial oferece uma assaz conseguida passagem entre dois tipos de material de carácter diferente, lançando, como sucede no *avivando* de **GT2-B**, as bem articuladas oitavas de **GT1-A**.

No c. 128 ouve-se uma “segunda”, agora verdadeira, Reexposição. Trata-se, na forma sonata-rondo, da segunda repetição do refrão. A frase **GT1-A5** é igual a **GT1-A1** transposta duas oitavas abaixo. O começo de **GT1-A5'** possui apenas uma pequena alteração em relação a **GT1-A1'**, no primeiro Dól do c. 131, aqui em contratempo, como em **A5**. É já com esta frase que se diverge da Exposição da *Sonatina*, bem patente no c. 133 com um *forte subito* em que a sub-frase sobe uma oitava. Repetem-se e transformam-se as células **b1** e **b2** de um modo que lembra **GT1-A1'''**, servindo, como esta, de ponte para a frase seguinte, de feição própria.

Em **GT1-E** a m.d. retoma a melodia principal e a m.e. reverte para o acompanhamento, como se observara em **GT1-B** e, em parte, em **GT1-C**. O material temático é extraído da célula **b1**<sup>20</sup>, *forte* e *bene ritmato*, *sempre in tempo*. Contrastando com **GT1-D**, a melodia é bem articulada, havendo pequenos ornamentos (tipo mordente ou apogiatura longa, escritos por extenso) que não afectam o pulsar fixo das colcheias. Apesar de escrito 5/8 nos cc. 139 a 142, sente-se no fraseio uma divisão de compassos de 4/8 (= 2/4) e 6/8 [Ex. 6].

### Ex. 6



As hemíolas formadas pela m.e. são claramente sentidas pelo ouvinte, num tipo alegre e despreocupado de acompanhamento<sup>21</sup>. A harmonia varia<sup>22</sup> [Mi-Maior»lá-menor»Lá-Maior»Sib-menor], mantendo-se um pedal em Lá1. A índole de **GT1-E** não perde o seu

<sup>20</sup> Em **GT1-C** tinha sido extraído fundamentalmente de **b2**, e em **GT1-B** apresentavam-se ambas as células.

<sup>21</sup> A articulação, duas colcheias ligadas (com diminuição) seguidas de uma colcheia em *staccato*, provém de **GT1-A**.

<sup>22</sup> O Sol2 do c. 141 deverá ser Sol#2, confirmado pelos intérpretes da época.

vigor apesar do modo dórico (e mixolídio), de cor mais dramática, em que está inserida a melodia. A frase seguinte, **GT1-F** [Ex. 7], funciona como uma “consequente” de **GT1-E**, usando as últimas notas do acompanhamento na m.e. e propondo uma repetição insistente no Fá#4, intercalada de mordentes (como em **E**), e sugerindo pequenas alterações. Esta secção termina abruptamente num acorde com Lá0/Sol#3/Sib4, num *crescendo* pós *più forte*.

**Ex. 7**



O compositor coloca barra dupla, sinal de respiração e ainda um compasso de 1/4 com pausa (de semínima), numa significativa interrupção para a reintrodução de **GT2**. É um final de andamento *lento, non troppo*<sup>23</sup>, em *piano*, como que uma recordação da tenuidade de tempos passados. Esta Coda possui três frases que derivam de **GT2-A1**, mas aqui em Dó-Maior, com Dó3/Mi3. Se havia dúvidas quanto à articulação da m.d. nas frases **A** deste grupo temático, estas são dissipadas com a indicação *sciolto* posta pelo autor, aparentemente um apontamento posterior à factura do último manuscrito. Ambas as mãos deverão estar presas ao teclado, controlando os pequenos impulsos dos dedos, que podem estar numa posição cinco, com uma única extensão a Lá3 no c. 162. A m.e. aqui limita-se a um pedal no baixo, Si0 que no c. 167 sobe para Si1 (última nota do baixo), tocado, com excepção do c. 158, a contratempo. É um “acompanhamento” subtil, mas *sonoro*, a que é obrigado pela sua extensão<sup>24</sup>. Na versão tocada por Elvira Barroso não se faz a pausa de semicolcheia do c. 165 e repete-se o Dó3 com o Ré3<sup>25</sup>. Mais uma vez o segmento cadencial oferece um esbatimento rítmico, com um *poco ritardando* e prolongação de notas irregulares<sup>26</sup>. Os últimos sons, num *pianissimo*, desaparecem, suspensos...

<sup>23</sup> Com indicação metronómica: semínima = 50.

<sup>24</sup> Duração do Sib em tempos (cc. 158-166): 6 ½, 3, 2 e 5 ¾. A semínima pontuada e a semínima do c. 165 deverão ser colcheia pontuada e colcheia, perfazendo assim o compasso de 5/16.

<sup>25</sup> Não deveriam existir as ligaduras de prolongação, ou o autor assim o quis.

<sup>26</sup> A aumentação nos bicordes da m.d. é na relação aproximadamente de 2:3:4.

## II

O segundo andamento é em forma ternária simples (ABA), podendo-se considerar o material da parte central não suficientemente contrastante para ser classificado como grupo temático separado. Aliás, tanto **B** como **C** advêm de ou são respostas a **A**, e cabe ao intérprete traçar essa conexão, mantendo o equilíbrio e estabilidade entre as várias secções. Este *andantino*, poético e doce, começa com uma Introdução, repetindo-se os dois compassos que constituem uma frase do acompanhamento, arpejado suavemente<sup>27</sup>, em *piano*. Lopes-Graça coloca aqui a única indicação de uso de Pedal de toda a *Sonatina*, «*con Ped*», mas o Pedal Sustentador<sup>28</sup> deverá ser usado com temperança, sobretudo prestando atenção às ligaduras de expressão na melodia e acompanhamento<sup>29</sup>. Neste, a m.e. interrompe a linha do arpejo no segundo Mib1, acentuando o Sib1 no segundo compasso, sentindo-se o apoio da tónica no primeiro e a dominante a contratempo no segundo compasso, diferente do arco completo que faz a melodia em **A**.

No c. 5 inicia-se a frase **A1** [Ex. 8] que ocupa dois compassos binários e cuja melodia, *molto cantabile*, é composta pela inversão das células **b** de **GT1-A** do primeiro andamento, começando na sensível de Mib-Maior e terminando na medianta. A tonalidade de Mib-Maior é explícita como tonalidade base pela inequívoca utilização da armação de clave, o que é pouco comum nas obras para piano de maior vulto de Lopes-Graça, como já foi referido atrás. A m.e. completa um ciclo e meio com os intervalos de +7.+10.-10.-7.+7.+10, com raras excepções, que coloram a melodia: c. 9 [+6.+9], c. 14 [+8.+9], c. 16<sup>30</sup> [+8.+10] e c. 18 [+12.+10]. As ligaduras de expressão não estão colocadas de modo preciso, pois a frase deve ser tocada por inteiro, sem interrupção. Em **A1'**, que é uma extensão algo variada de **A1**, a primeira ligadura estende-se a Sib2, de acordo com o fraseio, mas o mesmo já não acontece no c. 10, em que não há ligadura entre o Sib1 e o

<sup>27</sup> Arpejados que motivam um movimento suave, circular do pulso, apoio da m.e. no baixo (5º dedo).

<sup>28</sup> Pedal Sustentador = Pedal de Sustém

<sup>29</sup> A pianista Elvira Barroso evita o pedal quando toca a melodia.

<sup>30</sup> Lopes-Graça escreve Dób no c. 14 e Si no c. 16, as mesmas notas enarmonicamente, em situações similares.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

Sol1, que deverão claramente estar ligados. **A1** e **A1'** pode ser entendido como um grupo, “antecedente”, respondido por **A1**, **A1''** e **A1'''**, o grupo “consequente”. É em **A1''** que a melodia sobe pela primeira vez acima de Mib3, confirmando-se a passagem para um registo mais agudo em **A1'''**, uma posição que será continuada ao longo do andamento. Regista-se em **A1'''** o primeiro *crescendo*, que, ao mesmo tempo que finaliza o grupo **A** conduz, com Sib (com a sétima, Láb, agregada » sétima da dominante) como dominante, para **B**.

### Ex. 8



A secção central deste andamento apresenta o mesmo lirismo de **A**, mas mais desenvolvido, com uma textura mais cheia e abrangente. A voz superior da m.d., começando na tónica Mib4, é bordada por uma voz inferior (contralto) a intervalos irregulares: **B1** » 5.6.2.11.2.9.5 ; **B1'** » 5.5.2.11.2.11.2.8.2/6.7.5 . Depois da repetição do bicorde Sib3/Mib4, com um ritmo algo popular, a segunda parte da frase **B** descobre a sua relação quase directa com **A** [Ex. 9]. Ouvem-se dissonâncias de 2M (2) em Sib3/D64 e Mib3-Fá-Réb, com a marcação de *tenuto* no c. 20 asseverando a manutenção do contralto. O Réb na m.e., 7m de Mib (tónica no baixo), funcionará também como dissonância (Réb *versus* Ré-natural) ou colorido secundário. As ligaduras de expressão na m.e. seguem o desenho de **A**<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Notar uma falha no prolongamento da frase na m.e. do c. 21 para o 22.

**Ex. 9**

Em **B1'** inicia-se um processo de variação do baixo, sendo a última nota um Dób3 (dominante de Fáb), coincidindo com um *crescendo* para **B2**. As frases **B2** e **B2'**, semelhantes, funcionam em grupo, tal como acontecera em **A**, como “consequente” de **B1**. As duas vozes melódicas elevam-se para Mib4/Láb4, e aparece uma segunda voz intermédia, também acompanhante da linha principal (soprano), com figuras mais lentas. É visível a importância destas frases com as indicações *più sonoro* e *espressivo*. O baixo, no primeiro tempo de cada compasso, abandona pela primeira vez o Mib1, progredindo com tons inteiros até Sib [(Mib-)Fáb-Solb-Láb-Sib], sensível de Dób. Mantém-se um pedal em Mib2, mas o tenor também se altera [Fáb-Mib-Sol-Mib-Mib].

Segue-se a frase **C** [Ex. 10], caracterizada por um regresso a uma textura mais leve, com uma voz melódica, baixo (em mínimas acentuadas) e oitava quebrada de Mib2/3 como voz secundária de acompanhamento. A sua fisionomia lembra **A**, em parte pelo tipo de ritmo (primeiro compasso rápido, segundo compasso mais lento), e também pela familiaridade das notas principais.

**Ex. 10**

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

A linha melódica, em *piano* e *con affeto*, traça um arco, de Mib3 a Solb4 visando Mib4, ascendendo numa escala e arpejo em modo misto de Maior e menor, *crescendo*, e descendo claramente em Mib-Maior, num arpejo em *diminuendo*. Em **C'** a melodia é idêntica a **C**, com duplicação em semicolcheias dos últimos dois pares de notas da segunda sub-frase. Já **C''** assume um grande desenvolvimento, como a comporta de um rio que subitamente se abre. A irregularidade no posicionamento das ligaduras de expressão, em **C** de Mib3 a Mib4 e de Dó4 a Fá3, em **C'** de Mib3 a Fá4, de Mib4 a Dó4 e de Sol3 a Fá3, e em **C''** de Mib3 a Fá4, etc., indiciam que o intérprete deverá tocar cada frase por inteiro, sem interrupção. **C**, **C'** e **C''** são as frases mais líricas de toda a *Sonatina*, amplas e distendidas. O baixo que as acompanha conduz notoriamente para Lábl<sup>32</sup> (c. 32), o clímax desta peça, num *forte*, *un poco agitato*, momento em que o intérprete poderá tocar com expressiva flexibilidade [Ex. 11].

### Ex. 11



Do c. 32 ao c. 36 a voz secundária do acompanhamento mantém-se em Mib2, em síncope, transformando-se em baixo no c. 37, coincidente com o *calmando* na melodia, com o acréscimo de Ré3. A partir do c. 38 as duas vozes do acompanhamento movem-se coordenadamente em simultâneo (dois bicordes de 11) e sucedaneamente, com um ritmo irregular. O baixo ascende cromaticamente [Mib2-Fáb2-Fá2-Solb2], estagnando em Sib2 (4), dominante de Mib, perfazendo 7 com a voz intermédia [Ré3-Mib3-Mi3-Fá3], a qual se encapela [Mi3-Fá3], em *piano sonoro*, com grande variedade rítmica até à formação de um trilo de semínima em *ritardando*, terminando com uma tercina que se suspende em Mib3. Este acompanhamento, a ser tocado com subtilidade, auxilia o terno desenrolar da linha melódica. Depois do clímax atingido no c. 32, a melodia, a ser tocada ininterruptamente,

<sup>32</sup> Numa progressão quase cromática: Dób-Lá-Sib-Dób-Lá-Láb.

apresenta-se em dois patamares, sendo um terceiro o começo de uma suave descida cromática<sup>33</sup> *calmando* no c. 37, transformando-se depois em colcheias. No *espressivo* c.39, em *diminuendo*, a melodia eleva-se e queda-se em Láb4, sétima da dominante de Mib, onde, com ritmo irregular, *poco sostenuto*, se cadencia a secção central, terminando num *ritardando*, em *diminuendo*, suspendendo-se movimento e som.

O autor indica uma respiração antes de iniciar o *tempo I*, em que se retoma o tema principal, *piano*, sem introdução. A frase **A2** é semelhante a **A1**, tocada uma oitava acima desta e com o acréscimo de um “eco” de 12 [Sib4-Sib5<sup>34</sup>] no segundo compasso (c. 44), que presta uma coloração ainda mais grácil à frase. Esta adição é repetida no c. 46, desta vez com 14; para manter o fraseio idêntico ao início do andamento, nestes compassos o intérprete poderá segurar o Sib3 com o pedal tendo em atenção a não inclusão do Mib1 da m.e., largado antes sem brusquidão, e tocar o Sol3 com a m.e.<sup>35</sup>, sendo o Sib1 segurado também pelo pedal. A frase **A2'** difere de **A2** no seu segundo compasso, não só pelo referido “eco” como pelo acompanhamento [Solb1-Fáb2-Dób3].

Na frase cadencial **A3**, o acompanhamento modifica-se primeiramente para Láb1-Mi2-Ré3 (cc. 47-49), enquanto a m.d. repete os motivos iniciais do tema, com suspensão no último Dó4. À terceira repetição, iniciada no c. 49, desenrola-se a frase em patamares por tons inteiros [Ré4-Dó4-Sib3-Láb3-Solb3-Fáb3] terminando na tônica, Mib3. No compasso anterior à cadência final, c. 51, aparece uma terceira voz, a sub-dominante Láb2, que, como anacrusis nas suas parcas três aparições, se une aos tempos fortes<sup>36</sup>. A m.e. ajusta-se ao movimento geral descendente da melodia por pares de notas com 10, 11 e 11. Depois de um *poco cedendo* no c. 51 regressa-se ao acompanhamento inicial, *a tempo*, com ligeiras alterações<sup>37</sup>. A m.d. suspende-se no Sol3 a partir do c. 55, com marcação de acentos pelo autor, inclusive um *sonoro* no Sol3 do c. 57, nota que será longa. O *poco ritenuto*, em que a m.e. repete Sib1-Láb2 com ritmos diferentes, conduz ao *lento*, onde os dois Sol3 escorregam para Fáb3 (última nota acentuada) no arpejo final [Mib1-Sib1-Láb2 Fáb3] em *pianissimo*, suspenso.

<sup>33</sup> Progressão da m.d.: Sibb4-Láb4-Sol4-Fá#4-Fá4-Mi4-Mib4-Ré4-Réb4-Dó4-Dób4-Sib3-Lá3(-Láb4).

<sup>34</sup> Sib5 é a nota mais aguda deste andamento.

<sup>35</sup> A m.e. perfaz duas posições (de mão): Mib1-Sib1 / Sol3-Láb2.

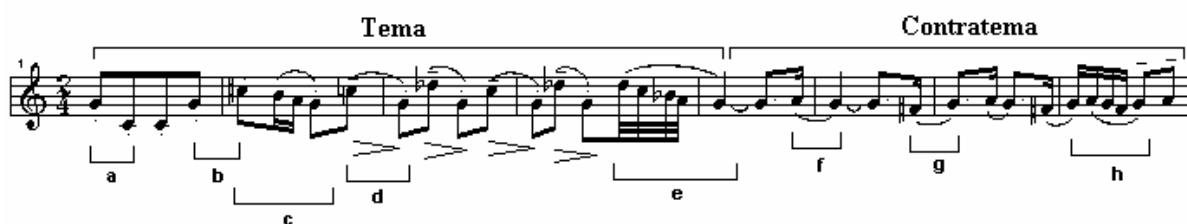
<sup>36</sup> As notas serão Mib3 e Sol3.

<sup>37</sup> Lá natural nos cc. 53-54 e o ritmo a partir do c. 59.

## III

O terceiro andamento da Sonatina n. 1 possui uma forma de Fuga diminuta<sup>38</sup>, ou *Fughetta*<sup>39</sup>, como o indica o autor. Sendo caracteristicamente uma forma baseada num tratamento canónico ou contraponto imitativo, em que as vozes se jogam e entrelaçam, a Fuga não possui vulgarmente secções grandemente contrastantes. O fraseado ou a articulação podem não ser coincidentes, sendo mais claros horizontalmente que verticalmente. A evolução da fuga é em geral notada através do seu percurso tonal, sobretudo pelas concentrações cadenciais. Esta fugueta reveste-se de algumas particularidades, mantendo-se fiel aos moldes pré-estabelecidos. Tal como o material de II possui uma base comum, todo o III é alicerçado sobre o tema principal e contratema [Ex. 12]. Depois da Exposição do tema da Fuga nas três vozes (A = Aguda; M = Média; G = Grave), processa-se o desenvolvimento do tema principal e contratema que confere a todo o andamento uma unidade e também uma certa homogeneidade, valendo-se de divertimentos ou procedimentos típicos desta forma como o *stretto*, esboçado numa secção intermédia (c. 31 ss.) e completo na conclusão ou Coda.

## Ex. 12



<sup>38</sup> Vide Parte I / Capítulo III “Forma e formatos”.

<sup>39</sup> No manuscrito encontra-se erradamente escrito “Fugheta”.



O tema principal “T” é apresentado alegremente e de imediato (c. 1) na mais aguda das três vozes (**T/A1**). Este espirituoso tema caracteriza-se essencialmente pelos seguintes módulos:

**a** » intervalo de 7.

**b** » intervalo de 6.

**c** » três tons inteiros.

**d** » intervalo de 5.

**e** » fusas em graus conjuntos (diferentes intervalos).

A ordem por que são dispostos os módulos é: **a-a-b-c-d-d-b-b-d-d-b-b-e**, com o âmbito de 13 [Dó3-Réb4] e a tónica subjacente Dó. Nota-se a primazia dos intervalos de quarta aumentada<sup>40</sup> (ou quinta diminuta) e quarta perfeita. Para além da variedade de articulações, que lhe confere um espírito extrovertido, é curioso observar que o arranque do tema possui o gancho das quatro colcheias ligadas, conforme um compasso de 1/2 e não de 2/4, diferente da distribuição normalizada dos compassos seguintes<sup>41</sup>. O autor aponta *mf marcato* no início do tema, com *staccato*, seguindo-se pares ligados que ao intérprete caberá acentuar nas subdivisões fracas dos tempos, contrariando a prática mais comum. A frase termina com um módulo (**e**) que, tendo uma identidade própria e bem trabalhada ao longo da fugueta, pode ser entendido como um efeito tipo glissando, sendo na sua essência notas de passagem em fusas do intervalo de 6 na direcção da dominante.

No c. 5 o tema é apresentado na voz média (**T/M1**), com a tónica Fá, uma quinta perfeita abaixo da entrada **T/A1**; ou seja, na sub-dominante, e não na dominante Sol, como é mais usual na forma fuga. O autor não modifica a dinâmica e aponta novamente *marcato* na voz do tema, que mantém as primeiras quatro colcheias ligadas, mas não altera a nomenclatura, como em **T/A1**, de quarta aumentada para quinta diminuta [Dó# » Réb], utilizando o Fá# em toda a frase. O intérprete imita com a m.e. o que fez anteriormente com a m.d.. Na voz superior sobrevém o Contratema, o qual é discreto, não possuindo o vigor do Tema. Consiste num pedal na dominante da tónica da entrada do Tema imediatamente anterior,

<sup>40</sup> O compositor apresenta indiscriminadamente intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta, valendo o intervalo sonoro (6) e não a notação. Temos um exemplo logo na exposição do Tema: Dó# no c. 2 e Réb nos cc. 3 e 4. Para confirmar esta afirmação temos a repetição do Tema no c. 30 e ss., novamente em Dó, com as mesmas notas na mesma oitava (corresponde aqui à voz média), em que não aparece Réb.

<sup>41</sup> A ocorrência desta dicotomia será observada ao longo do andamento.

Sol, servindo também de eixo a semicolcheias ornamentais **f** e **g** ( +2 » Lá3 e -1 » Fá#3), e termina com um grupeto **h** (que desce a Fá3-natural, -2 e não -1), seguido de uma nota de passagem (desligada) para a frase seguinte. É a partir do c. 5 que se observa a utilização clara de politonalidade. O módulo **e** de **T/M1** poderá ser tocado dividindo-o pelas duas mãos, de modo a libertar a m.e. para a introdução de **T/G1**, para além de antecipar a entrada do Contratema, uma vez que é na m.d. que prossegue a voz média (Dó3).

O tema, novamente com a indicação expressa de *marcato*, apresenta-se na voz grave (**T/G1**) no c. 9. Contrariamente à construção mais regular desta forma, não retorna à tónica Dó inicial, mas é sim exposto em Sib1, continuando o ciclo de quintas descendentes (ou, intervalicamente, de quartas ascendentes). Seguindo uma mesma lógica, o Contratema fixa-se em Dó3, dominante de Fá de **T/M1**. Temos a apontar apenas a diferença de que no início de **T/G1** as quatro colcheias aparecem desligadas, provavelmente um lapso na escrita. A voz superior pinta duas notas, Sib3 e Solb3<sup>42</sup>, que vão diminuindo de duração, e que aditam cores diferentes à frase. É sugerido ao intérprete que se toque o Si2 (cc. 10-11) e o Sib2 (c. 12) da voz média com a m.e., o que facilitará porventura a articulação no fraseio das três vozes.

O primeiro episódio (ou divertimento) (**E1**) pode ser considerado como uma cadência da Exposição. Prossegue-se com a manipulação do último compasso de **T/G1**, totalizando três repetições dos motivos **b** e **e** na m.e.<sup>43</sup>, enquanto a m.d. repete também o c. 12 mas ascendendo na voz média por +3.+3.+3, estabilizando no c. 15 em Lá3, sendo irregular o intervalo harmónico com a voz aguda nos tempos fortes: 10.6.7, mantendo a 5p (7) nos cc. 15 a 18. A partir do c. 15 a m.e. estanca num pedal em Fá2 com impulsos ársicos em colcheias (anacrusis, apoiadas com movimento rotativo do pulso) nos intervalos -7 e -11, uma imitação da voz aguda da m.d. nos compassos anteriores. As vozes superiores repetem, com uma intensidade rítmica acrescida no c. 18 (nos três tempos do compasso ternário) contrária à diminuição na dinâmica, os módulos **h** na voz média e **f** e **e** na voz aguda, de valor oposto ao Contratema (+1 e -2).

<sup>42</sup> Pequena alusão à tonalidade de Solb.

<sup>43</sup> O autor substituiu, talvez para maior clareza na leitura, Si2 por Dób3.

Começando em *piano* e *leggero*, do c. 19 ao c. 26 aparece um segundo episódio (**E2**) que serve como ponte para o novo advir do Tema no c. 27. Trata-se de um jogo entre as duas mãos, as quais repetem as mesmas notas em bipolarização: m.d. com os bicordes Lá3/Mi4 e Mi3/Lá3, e a m.e. com as notas Fá e Sib espalhados de Sib1 a Sib3. O diálogo ritmado dos cc. 19-23 dá lugar a sobreposição e aceleração em *crescendo* que conduz a **T/A2**. Observe-se que as quatro colcheias de todos estes compassos binários possuem os ganchos ligados, como no início do Tema. É um pequeno divertimento que o intérprete saberá jogar com simplicidade e alegria, contrastando com a tensão mais dramática de **E1**.

O Desenvolvimento inicia-se com a entrada de **T/A2** no c. 27. A intensidade é idêntica ao início, *mf* e *marcato*, com o Tema em Sol3, sendo considerado na voz aguda apesar de haver sobreposta o fim da frase anterior, em Sol4. A m.e. represa-se num pedal acentuado (bicorde Fá1/Dó2), tocado com um ritmo irregular, simultâneo com Fá#4, no c. 28, mas sobretudo com a nota mais aguda, Sol#4. No c. 31 ocorre uma entrada do Tema na voz média (**T/M2**), também *marcato*, com prolongação, em colcheia, das notas finais da voz grave que acompanhara **T/A2**, Fá1/Dó2, seguida de pausas<sup>44</sup>, e um acompanhamento da voz aguda num pedal de Ré4, em ritmo sincopado a partir do c. 32, diferindo dum natural Contratema. Esta frase ostenta uma certa dificuldade para o pianista de nível médio, pois obriga a um vozeamento distinto em vozes muito aproximadas (intervalo de 1 ou 2). O módulo final, **h**, estorva um pouco mais pela sucessão de cinco notas ligadas<sup>45</sup> partindo de uma 2m com o quinto dedo preso no Ré4. Uma possível solução é a dedilhação 5/4-1-3-2-1. No compasso imediatamente posterior à entrada de **T/M2** há uma semi-entrada do Tema na voz grave, em Fá2, também indicada *marcato*, operando um mini *stretto*. Esta voz utiliza apenas três tempos do Tema, com **a**, **b** e **c**, repetindo-se três vezes. A terminação da terceira repetição não desce a Dó2 mas sim duplica o módulo **c** 1 abaixo, em Fá2, funcionando a última nota, Réb2, como uma sensível invertida de Dó2, primeira nota da frase seguinte. Anteriormente, no c. 35, as vozes superiores entraram em imitação por

<sup>44</sup> A eliminação da voz que proximamente irá conter o Tema é uma técnica comum na Fuga, chamando com maior clareza a atenção do ouvinte para uma nova entrada. Como outro exemplo, nos compassos anteriores também excluíra a voz média.

<sup>45</sup> Não é aconselhável a utilização de pedal.

grupos de um tempo, evocando **h** mas aqui em semicolcheias [-1.-2.-1.-2]<sup>46</sup>, e requerendo igualmente a independência das vozes na mesma mão. Cabe ao intérprete satisfazer a junção que no c. 36 se verifica entre as vozes, subtilmente dando lugar, num *diminuendo*, a **E3**, de índole mais tendida.

O próximo episódio, tal como **E1**, começa em *piano e leggiero*, encetando, a partir do c. 42, um *poco a poco crescendo* até à entrada **Ti/M3**. Todo o **E3** consiste num artifício de quintas perfeitas: a m.e. progride num ciclo de quintas descendentes de Dó a Fá# (a tonalidade diametralmente oposta de Dó) [Dó.Fá.Sib.Mib.Láb(=Sol#).Réb(=Dó#).Solb(=Fá#)], enquanto a m.d. toca quintas paralelas numa evolução que começa no bicorde Sol2/Ré3 e que progride, em sentido ascendente, quase cromaticamente [+1.+1.+1.+1.+1.+1.+2.+1.+1.+1(+1)] . O c. 48 oferece, através de pausas de colcheias e do acento nos acordes a contratempo, com uma ligadura no segundo bicorde da m.d. (avesso ao *staccato* contínuo deste episódio), uma respiração e interrupção “forçada” do movimento dilatante, em dinâmica e âmbito, contribuindo para o aumento da tensão que anima a próxima apresentação do Tema, agora em *forte*. Tal como em **E2**, as quatro colcheias de cada compasso possuem os ganchos ligados, aludindo ao início do Tema.

A frase **Ti/M3** apresenta o Tema invertido, respeitando fidedignamente todos os intervalos e indicações, com excepção das quatro primeiras colcheias, as quais, mantendo a ligação dos ganchos, possuem uma articulação mais acentuada; o símbolo utilizado é o triângulo, pedindo maior destaque do som do que o ponto de *staccato*, com maior elevação do dedo e/ou pulso do pianista. A m.e. toca bicordes regulares de semínima em Fá#0/Dó#1, com a indicação de *marcato*, que tradicionalmente acompanhara o Tema.

Segue-se imediatamente, no c. 54, uma nova entrada do Tema invertido, **Ti/A3**, em Ré (5p acima de Sol) e *più forte*, mantendo as primeiras quatro colcheias com os ganchos ligados e destacadas. A m.e. prossegue regularmente com os mesmos bicordes, e na voz média ocorre, pela primeira vez depois da Exposição, o Contratema. Este, também invertido, difere apenas no quinto tempo, em que evita a semicolcheia (Fá-natural). Não é fácil para o

<sup>46</sup> Calcula-se que haja um erro de escrita no c. 36; o Solb3 deverá ser Sol-natural, sendo assim coerente com o desenho deste módulo e com o conjunto da frase, ao mesmo tempo que evita a 8p com o Solb2 da voz grave.

pianista médio conseguir uma distinção perfeita nas duas vozes da m.d. devido à distribuição das notas/ritmo, sendo necessário uma dedilhação cuidada e um trabalho lento e minucioso, para além do Contratema não facilitar a flexibilidade na movimentação da mão que é usualmente aplicada na execução do Tema.

A célula inicial do Tema Invertido, **a** e **b**, e o motivo **h** constituem a base do próximo episódio, **E4**. É no c. 59 que se chega ao primeiro *fortissimo* deste andamento, com as quintas perfeitas e diminutas bem acentuadas e as fusas em *crescendo*, produzindo um efeito especial nos tempos onde termina. O compasso 3/8 (c. 60) desestabiliza a regularidade da pergunta/resposta entre a m.e. e a m.d., finalizando-se com uma imitação rapidíssima do módulo **h**<sup>47</sup> descendo por -5, em *diminuendo*. O episódio **E5** é essencialmente uma cadência do Desenvolvimento que antecede a Coda. O intervalo de 5p, agora novamente descendente, em Sol1-Dó1 (m.e.), é repetido em *mf* com um *diminuendo* a partir do c. 67. A m.d. responde com motivos **h** ainda ascendentes, de Dó2 a Solb2 (=Fá#2), onde permanece desde o segundo tempo do c. 66 ao c. 72, já na Coda. O *ritardando* do c. 69 assinala o fim.

O Tema **T/G2** surge em anacrusis, numa colcheia ligada à primeira semínima do c. 71, onde se inicia propriamente o *lento* que corresponde à Coda, sinalizada por uma barra dupla e exibindo um *stretto* completo. Os temas das três vozes, sem os módulos **h**, são apresentados em sucessão de 8p (ascendentes: Dó1, Dó2 e Dó3) na distância de quatro tempos, com a duração das notas duplicada, exceptuando a primeira, com um tempo e meio, acentuada, a contratempo e com a indicação de *cantabile*. O âmbito da Coda obriga à divisão da voz média pelas duas mãos, o que, acrescido o próprio fraseamento de cada voz, torna esta secção particularmente boa como exercício de polifonia para o pianista. Na continuação de **T/A4** as outras vozes vão repetindo 4p descendentes que sobem cromaticamente até ao c. 82, onde se dá um *incalzando e crescendo assai* que eclode num *vivo* e *fortissimo* final. Lopes-Graça opta por uma regularidade que provoca um altear de tensão, explorada a partir do c. 82 com outras determinantes, como a dicotomia 4p/4a, e levada ao rubro com a irregularidade dos compassos finais (3/4.3/8.2/4), das pausas e do movimento contrário das duas mãos que explode em dois acordes de ostensiva

<sup>47</sup> No compasso 62 o primeiro Sol2 deverá ser Sol#2 e o segundo Fá2 deverá ser Fáb2.

## SONATINA RECUPERADA N.º 1

bipolaridade: Sol0/Ré1 na m.e. e Sol4/Dó5/Sol5 na m.d., acentuando o final da *Sonatina Recuperada n.º 1*.

# SONATINA RECUPERADA N.º 1

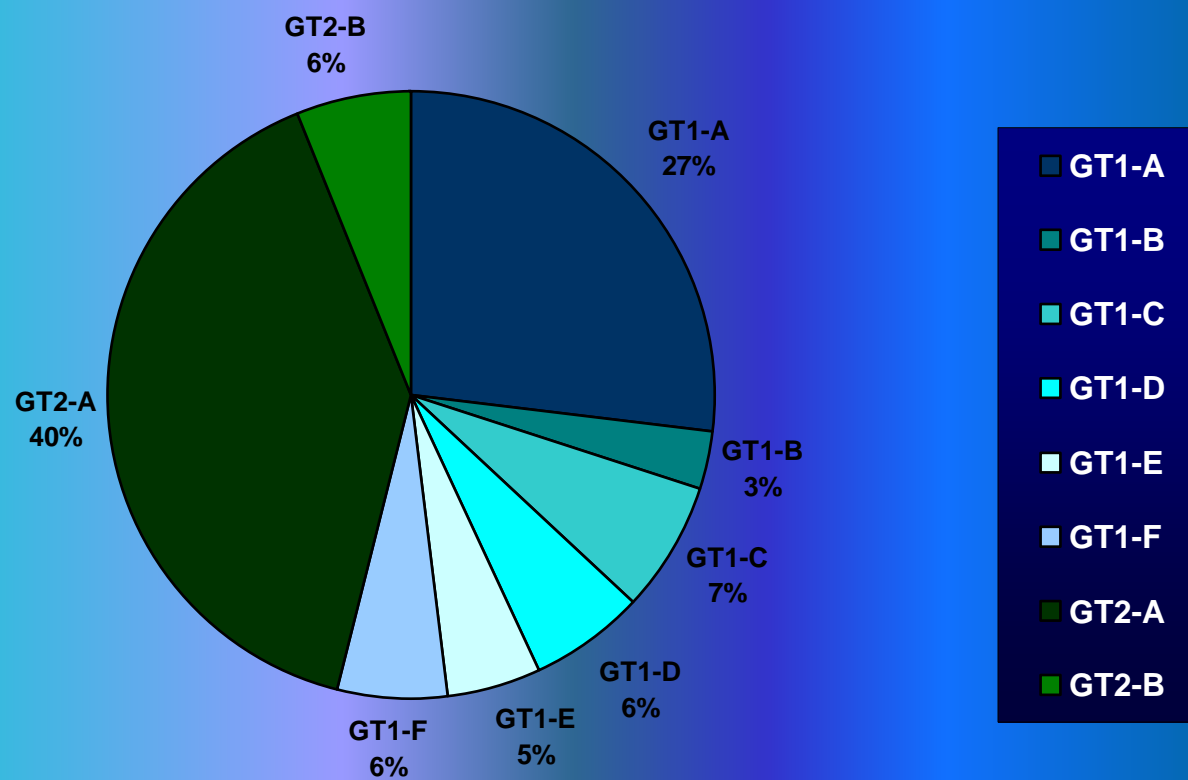
## 1º andamento: *Con spirito*



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

1º andamento: *Con spirito*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO

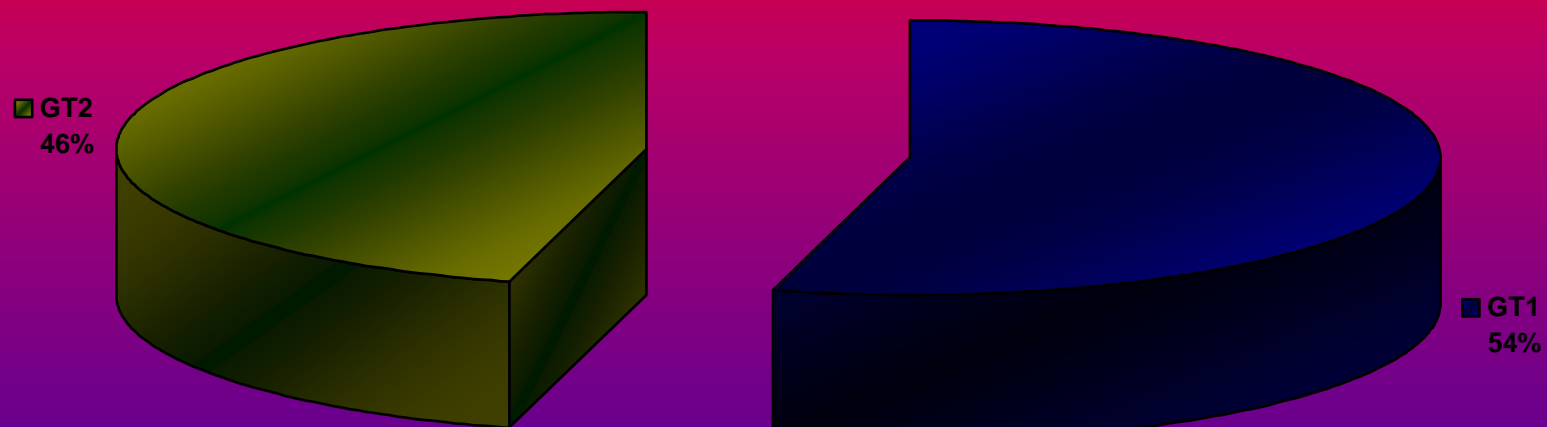




# SONATINA RECUPERADA N.º 1

1º andamento: *Con spirito*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

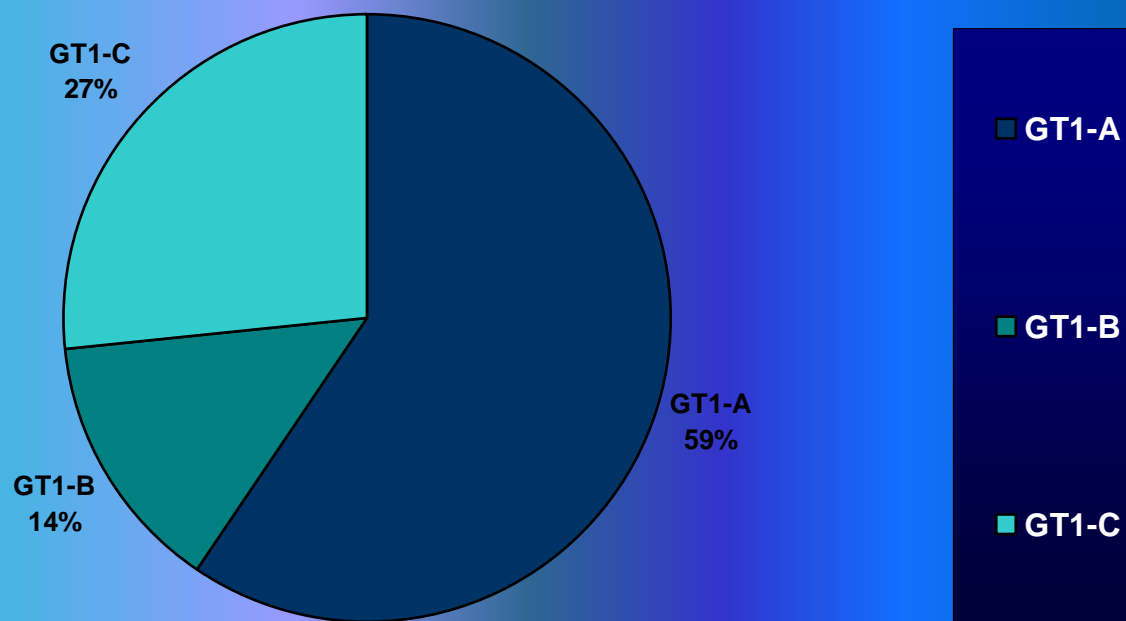
## 2º andamento: *Andantino*



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

2º andamento: *Andantino*

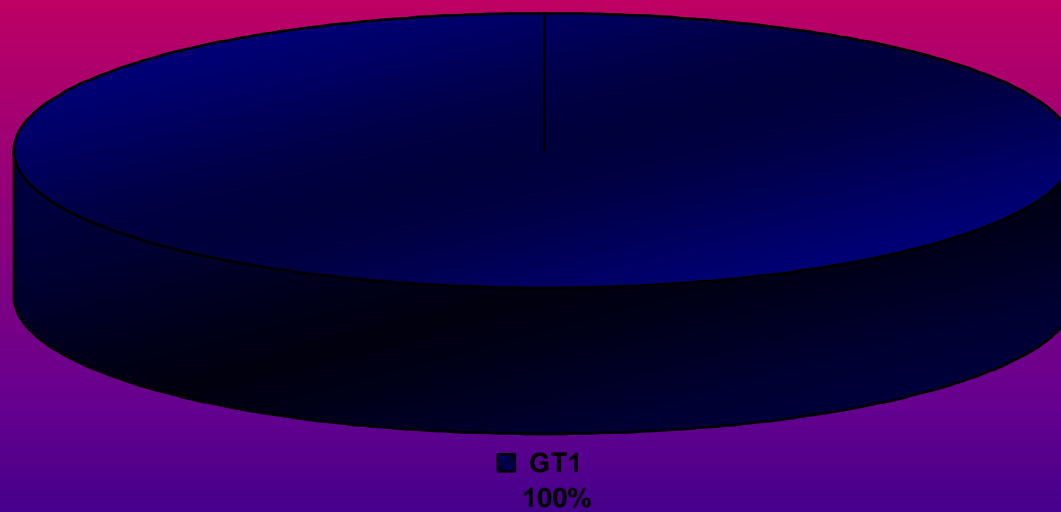
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

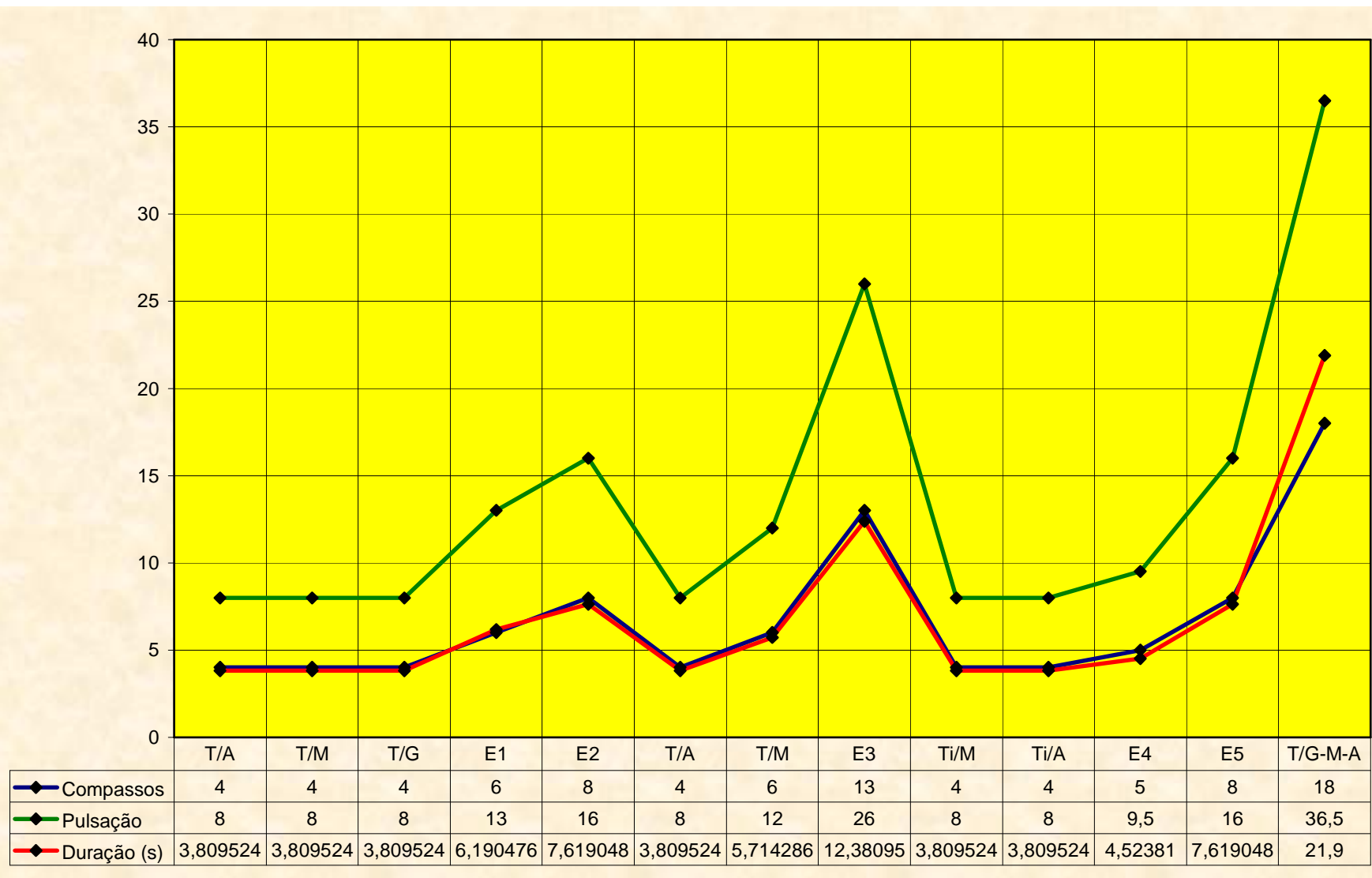
2º andamento: *Andantino*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

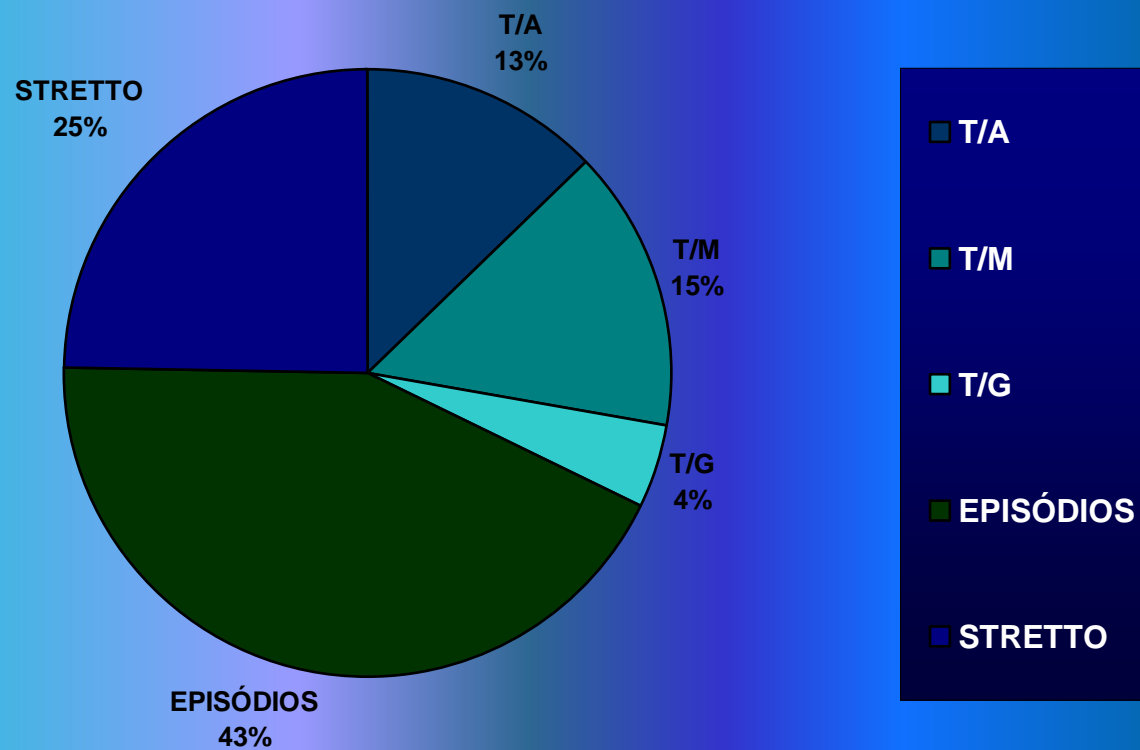
## 3º andamento: *Fughetta*



# SONATINA RECUPERADA N.º 1

## 3º andamento: *Fughetta*

### DURAÇÃO DE CADA TIPO DE ENTRADA



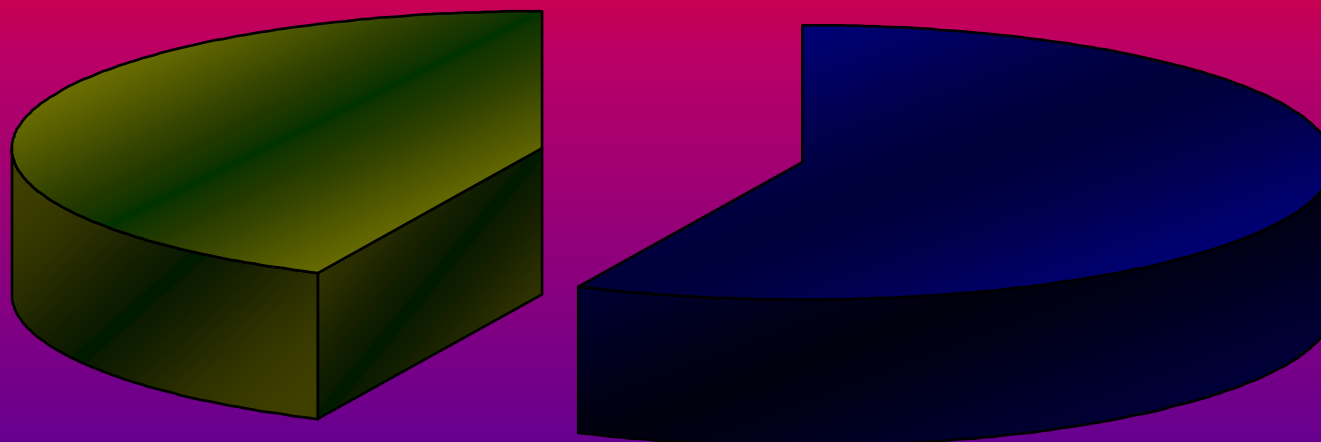
# SONATINA RECUPERADA N.º 1

3º andamento: *Fughetta*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO

■ EPISÓDIOS  
43%

■ TEMA  
57%



**A**

***SONATINA RECUPERADA N.º 2***

***para piano solo***

**DE**

**FERNANDO LOPES-GRAÇA**



## QUADRO INFORMATIVO

<b>TÍTULO</b>	<i>Sonatina Recuperada n.º 2</i>
<b>CATALOGAÇÃO</b>	<i>opus 126 [b] / LG 125 [b]</i>
<b>LOCAL / DATA DE COMPOSIÇÃO</b>	[Lisboa] / 194?-1960. © 1962
<b>ANDAMENTOS</b>	I – <i>Allegro non troppo</i> (forma sonata); II – <i>Larghetto</i> (ternária (ABA)); III – <i>Rondo</i> (rondó).
<b>DURAÇÃO TOTAL APROXIMADA</b>	00:08:05 (8' 5'') [indicação do autor]; 00:08:00 (8') [cálculo da pulsação].
<b>DEDICATÁRIA</b>	Maria Elvira Barroso
<b>DATA DA ESTREIA / PIANISTA</b>	8 de Novembro de 1961 / Maria Elvira Barroso
<b>LOCAL DA ESTREIA</b>	Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
<b>PUBLICAÇÃO</b>	<i>Duas sonatinas recuperadas: para piano solo</i> , Universidade de Aveiro, 2006

SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA – ESTRUTURA FORMAL

1.º Andamento: *Allegro non troppo*

Exposição													Desenvolvimento					Reintrod.-Reexposição										Coda																						
I			cad.		II		cadência		III		ponte		IV		V		VI				cadência		VII		VIII																									
GT1					GT2				GT3								GT1						GT3		GT1																									
(A)A			B		C		D		A		B		C		D		(A)		A		B		C		D		E		A																					
1	2		8		11		19		23		29		37		51		56		65		82		88		94		97		103		109		123																	
1		5		10		15		20		25		30		35		40		45		50		55		60		65		70		75		80		85		90		95		100		105		110		115		120		126

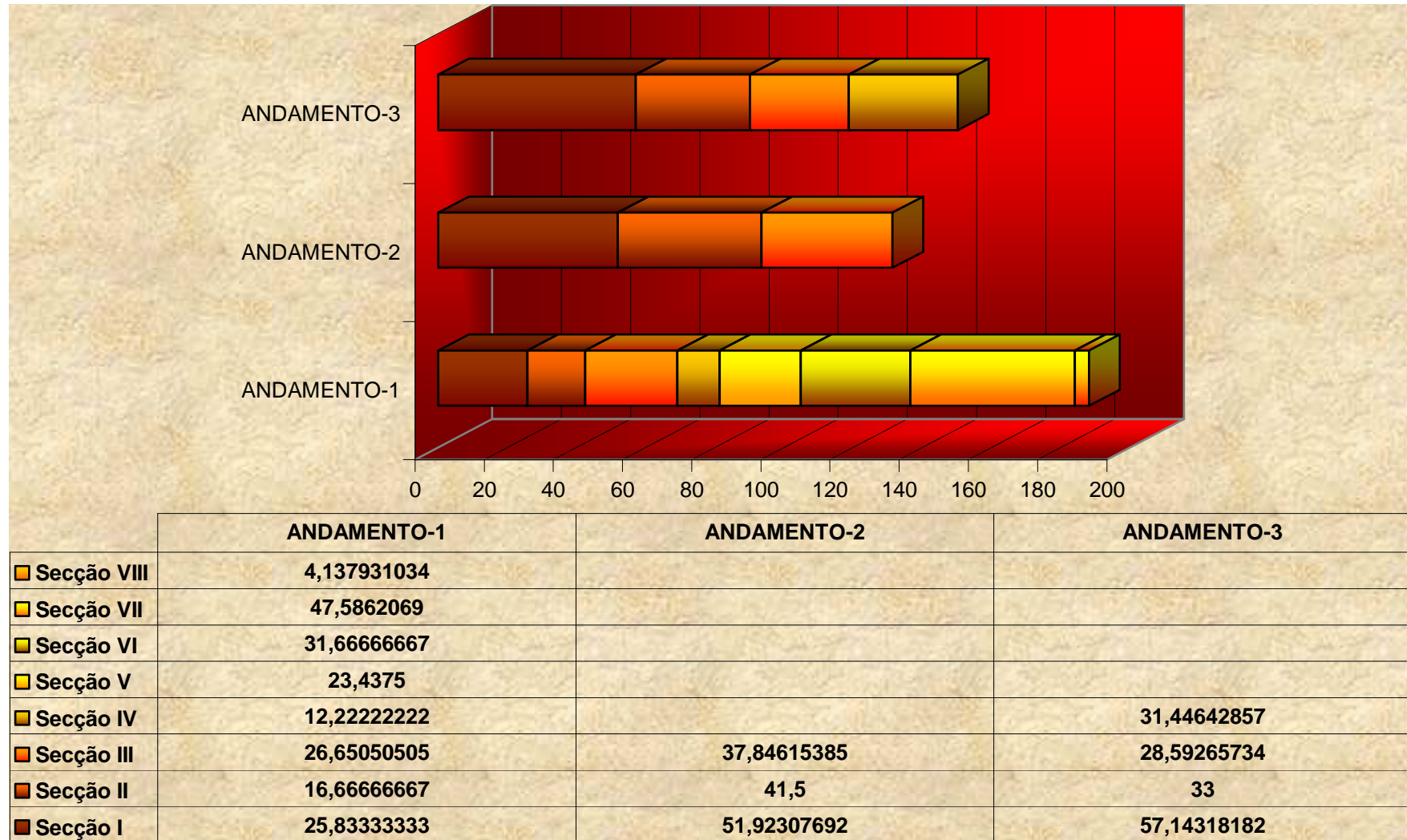
2.º Andamento: *Larghetto*

A					B				A													
I					II				III													
cadência					cadência				cadência final													
GT1					GT2				GT1													
(A) A					A B C				B C													
1	3		12		24	27	29		41		53											
1		5		10		15		20		25		30		35		40		45		50		55

3.º Andamento: *Rondo*

A										B					A	C										A	D	Coda / A										
I										cad.					II	cadência										III	cadência	IV	cadência final									
GT1																																						
A										B					C	A	D	E,B					F	A	G	A	H											
1										18					42	45	49	54					67	73	79	86	93											
1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	101																		

**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRÇA**  
**DURAÇÃO DE CADA ANDAMENTO E DE CADA SECÇÃO**  
**[s2-D]**



## INTRODUÇÃO

A segunda *Sonatina recuperada* foi esboçada nos anos 40<sup>1</sup>, mas só dada como terminada em 1960 e registada em 1962, como está indicado na reprodução facsimilada por heliogravura da cópia autógrafa, NI-320, considerada a versão final, existente no Museu da Música Portuguesa, na Casa-Museu Verdades de Faria, em Cascais<sup>2</sup>. Neste exemplar, a dedilhação autógrafa a lápis está repassada a tinta preta. No inventário do espólio musical do autor existem também uma cópia a tinta preta em papel vegetal sem marca e com as folhas desagregadas, NI-318, e um apógrafo carimbado pela SACEM com a data de 31 de Janeiro de 1962, em papel sem marca, com as folhas agregadas formando dois cadernos correspondentes a cada uma das sonatinas, NI-319. Encontramos ainda uma cópia distinta de cada sonatina num arquivo particular, exemplares essenciais na análise destas obras. A *Sonatina recuperada n.º 2* foi publicada em 1978 em Moscovo, conjuntamente com *Melodias rústicas portuguesas*.

Repitamos que na capa da única gravação comercial que existe das duas *Sonatinas recuperadas*<sup>3</sup>, um disco vinil em *short play* dos Arquivos Sonoros Portugueses gravado pela pianista Maria Elvira Barroso, aparece o seguinte texto, não assinado: «As *Duas sonatinas recuperadas*, pelo sintetismo de um tratamento pianístico que recorda a melhor tradição da música de tecla portuguesa de setecentos, e pela bem humorada frescura juvenil da sua inspiração, representam uma faceta de certo modo inesperada na vasta produção pianística do Autor. O título advém-lhes do facto de que, havendo sido abandonadas no estado de esboço, aliás bastante adiantado, aquando da sua primeira ideia (194?), o Autor se haver decidido em 1960 a terminá-las, salvando-as da própria indiferença a que as havia votado.»

<sup>1</sup> Pela mesma ordem de ideias apresentadas sobre a *Sonatina recuperada n.º 1*, é provável que a segunda *Sonatina* tenha sido esboçada no princípio dos anos quarenta, dada a sua proximidade com a primeira *Sonatina*, a qual tinha sido esboçada possivelmente no final dos anos trinta, bem como com a *Sonata n.º 2*, composta em 1939.

<sup>2</sup> Teresa Cascudo. 1997. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Col. *Museu da Música Portuguesa*, n. 2. Estoril: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa. p. XIV/133.

<sup>3</sup> Vide “Registos Sonoros”: [s.d.]. *Duas sonatinas recuperadas*. Arquivos Sonoros Portugueses GE.AS 102.

As *Duas sonatinas recuperadas* são em geral consideradas em grupo, como acontece na catalogação feita por Teresa Cascudo<sup>4</sup>, que as classifica conjuntamente como LG125<sup>5</sup>. A estreia realizou-se no Auditório<sup>6</sup> da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, a 8 de Novembro de 1961, pela dedicatária, Maria Elvira Barroso<sup>7</sup>, a qual as interpretou várias vezes nos anos seguintes. A pianista informou-nos de que tocou as duas obras para o autor antes de qualquer execução pública. Lopes-Graça<sup>8</sup> parece ter entendido ter sido um trabalho interpretativo muito cuidado, não necessitando de reparos ou alterações. A pianista passou a incluir estas obras regularmente nos seus concertos<sup>9</sup>, obtendo sempre um bom acolhimento por parte do público. As *Duas sonatinas recuperadas* foram ao longo dos anos também executadas em diversas instituições de ensino, por estudantes, ou em concerto, por pianistas como João Espírito Santo. Em certas ocasiões cada Sonatina é tocada como obra independente.

Mantendo o desejo conceptual de ilustrar de um modo claro e conciso uma “Sonata” em pequenas dimensões, a *Sonatina recuperada n.º 2* oferece três estruturas formais bem estabelecidas em obras deste género: forma sonata, forma ternária (ABA – Ária Da Capo) e forma rondó [Gráfico: s2-EF]. Numa visão alargada (macro), os andamentos externos subscrevem dois grandes fraccionamentos. No primeiro andamento possuímos uma extensa Exposição em contrapeso com o resto, sendo possível uma subdivisão entre as duas secções centrais do Desenvolvimento e as três finais da Reexposição, revertendo para uma forma ternária com uma parte central reduzida. Em moldes semelhantes se pode dividir o terceiro andamento em duas partes, com **A-B** e **A-C** num lado e **A-D** e a **Coda** no outro, mas mais equilibradamente poderemos considerar uma macro estrutura ternária com **A-B**, **A-C** e **A-D-Coda**. O andamento central é inequivocamente ternário, **A-B-A**. Em comum sentimos que a evolução climática nos três andamentos se forma em arco, e que os extremos, mais ardentes, servem de pilares à expressividade de tons líricos do andamento central.

<sup>4</sup> Teresa Cascudo. 1997. *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Col. *Museu da Música Portuguesa*, n. 2. Estoril: Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa.

<sup>5</sup> Quando assim se justificar, as *Sonatinas recuperadas* são separadas com a classificação LG125 [a] e LG125 [b].

<sup>6</sup> Ainda num pavilhão pré-fabricado.

<sup>7</sup> Vide “Pianistas”. Os dados relativos a Maria Elvira Barroso são segundo o testemunho da própria.

<sup>8</sup> As relações de Lopes-Graça com a pianista Maria Elvira Barroso já haviam percorrido anos de amizade e respeito (desde meados dos anos quarenta; a pianista participou pela primeira vez na *Sonata* com um concerto, no Salão do Século, em Junho de 1947), e mantiveram-se até à data de falecimento do compositor.

<sup>9</sup> A pianista Maria Elvira Barroso findou a sua carreira, por motivos vários, ainda nos anos sessenta.

Os três andamentos e as diferentes secções que os compõem são claramente distintos, havendo elementos unificadores que conferem um traçado harmonioso no seu conjunto, para além das fortes afinidades entre as frases de cada Grupo Temático. Na Exposição do *allegro non troppo* existem três Grupos Temáticos: o primeiro, **GT1**, apresenta uma sucessão completa, porque se sente um princípio, um meio e um fim, de frases geminadas entre si; segue-se uma ponte, pequena e única, mas independente, **GT2**; e por último, com um *sostenuto* bem demarcado, **GT3**, que servirá de impulso ao Desenvolvimento. O *poco agitato*, **GT3-B**, é claramente uma ponte que parte de **GT3-A2** para a expansão de **GT3-C**, *vivo, non troppo*, o início do Desenvolvimento, **GT3-C**, que recorda **GT1** com os seus mordentes inseridos em escalas em sentido descendente. Já mais tranquilo, **GT3-D** retoma a expressividade calma de **GT3-A** numa perfeita cadência desta parte. Mais uma vez aparece a secção completa de **GT1**, com uma Reintrodução hesitante e um apêndice diferente que, pelo seu carácter suspensivo, dispensa a ponte (**GT2**) para a re-entrada do tema secundário ou **GT3**. O autor chama novamente **GT1** para a Coda, finalizando este andamento com um *vivace* efusivo.

Sem demora, *attacca-se* o *larghetto*, uma marcha simples e directa, em forma de Ária Da Capo. Intercala-se em **GT1** um Grupo Temático diverso (**GT2**), *poco più mosso*, o que diferencia este do segundo andamento da *Sonatina recuperada n.º 1*. Na reposição de **GT1** as vozes invertem-se, com o tema no registo médio do teclado e o acompanhamento no registo agudo.

O terceiro andamento não oferece propriamente Grupos Temáticos distintos, mas sim frases que se sucedem num relato em prosa que retoma ciclicamente o refrão, **A**, com a formação das partes **A-B-A-C-A-D-Coda**. A distribuição das frases **A**, **B**, **C**, **D**, **E**, **F**, **G** e **H** promove uma estruturação que aproxima este rondó da forma sonata. As frases **A** e **B** formam a Exposição (partes **A-B**), que cadencia em **C**. Uma nova Secção retoma **A** mas de modo muito incompleto, que logo se desdobra em **D** e num jogo que combina **E** e **B**, terminando na cadência **F**. Note-se que o que se pode considerar como Desenvolvimento (partes **A-C**) ocupa uma parte central climática sustentada pelos dois *fortissimo* do andamento. A partir de uma mais completa Reexposição de **A** (partes **A-D**), e passando por **G**, desenrola-se uma sequência que assenta arraiais numa Coda feita com rastos de **A** e uma frase cadencial **H**, terminando esta Sonatina “decididamente”. Dadas as características do primeiro andamento da *Sonatina recuperada n.º 1* e do terceiro andamento da *Sonatina*

*recuperada n.º 2*, não deixa de ser curioso notar que o ciclo das duas Sonatinas começa e acaba com formas aproximadas (sonata/rondó).

À semelhança da primeira *Sonatina*, esta obra presta-se também a fins didácticos, como foi já mencionado<sup>10</sup>. Qual Czerny, qual Clementi, qual pequeno estudo entre milhares de métodos, a *Sonatina recuperada n.º 2* inicia-se simples e alegremente com um acompanhamento na mão esquerda em ‘baixo de Alberti’. Aqui, como em geral nesta obra, exige-se absoluta regularidade numa aparência de facilidade. A mão direita logo arranca com uma pequena escala, ornamentada no movimento descendente (mais tarde também na m.e.), pequenos mordentes factíveis por alunos de nível médio. As mãos sobrepõem-se em **GT-2**, terceiras dobradas proliferam, constroem-se planos texturais distintos, provoca-se o ouvinte... As cores e gradações, como na dinâmica ou articulação, requerem alguma mestria, pela diversidade e profusão que possuem, contrastantes ou subtis. Alguns trechos serão mais facilmente exequíveis por uma mão jovem já desenvolvida, com extensão de 10ª e boa abertura de dedos (Ex. II/c.32 e ss.). Com excepção de secções um pouco mais animadas, a velocidade é normalmente cómoda. O compositor proporciona também movimentos confortáveis ao longo do teclado. Curiosamente, a dedilhação só é sugerida em três situações (Ex. I/cc.25, 28 e 39), para o uso do polegar em duas notas. O emprego dado ao Pedal de sustém é bastante localizado, incluindo o apontado pelo autor, prevendo-se a aplicação auxiliar do Pedal U.C. ou de *sordina*. Lopes-Graça aparece-nos mais uma vez atento às necessidades pedagógicas dos eventuais intérpretes menos versados nesta arte, sendo diligente nas indicações de ornamentação, dinâmica, articulação, agógica e pedal.

A duração total proposta pelo autor, de oito minutos e cinco segundos, não deriva muito do cálculo do tempo feito analiticamente, com cerca de oito minutos (contabilizam-se alguns segundos em pausas/suspensões ou para a preparação dos andamentos, com excepção de I para II), ou seja, cerca de um minuto mais longa do que a primeira *Sonatina*. Uma estimativa (cálculo da pulsação) aponta cerca de três minutos e dez segundos para o primeiro andamento, cerca de dois minutos e dez segundos para o segundo andamento e cerca de dois minutos e trinta segundos para o terceiro andamento. Podemos verificar no quadro seguinte a equação temporal entre as secções, de foro mais ou menos variado (*vide* também gráfico ‘s2-D’).

---

<sup>10</sup> Vide Parte-I, Capítulo-2, “Graça(s) ao piano”.

## SONATINA RECUPERADA N.º 2

	S I	S II	S III	S IV	S V	S VI	S VII	S VIII	TOTAL (s)	TEMPO
<b>I and.</b>	25,833	16,666	26,650	12,222	23,437	31,666	47,586	4,1379	188,201	0:03:08
<b>II and.</b>	51,923	41,5	37,846						131,2692	0:02:11
<b>III and.</b>	57,143	33	28,592	31,446					150,1823	0:02:30
<b>TOTAL</b>									469,6525	0:07:49

Estruturalmente, é uma obra equilibrada, com os trechos centrais posicionados numa região média, e clímax envolvendo a secção de ouro. Note-se o balanço, no andamento I, da Secção I à Secção V; curioso notar que as secções III a V se sucedem ininterruptamente com intensos contrastes na pulsação, textura, âmbito e dinâmica. Ainda a partir da Reexposição (S VI, com acrescida introdução), se sente o confronto da VII e VIII secções. O 2º andamento segue-se de imediato, pausado, com amável regularidade. A 4p descendente de I/GT1-A é agora ascendente, e transforma-se em 5p no andamento III. Sem abuso, o que se observa nesta sonatina, no que concerne o emprego cerrado de imitações ou citações, pode-se, inclusive, assinalar na *Sinfonia per orchestra* (III/cc.146ss). Uma miniatura do crescer humano (nascimento / experiência / afirmação)?

As características da *Sonatina recuperada n.º 2* são observadas em maior detalhe ao longo da análise interpretativa que se seguirá.



**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**1º Andamento: *Allegro non troppo***




Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
Exposição	1	(♩) 2	108	I	1	(A)	Dó	Dó	<i>mp</i>	Um acompanhamento (do tipo baixo de Alberti) introduz o <i>allegro non troppo</i> com o acorde quebrado em <u>7</u> e <u>5</u> sobre Dó3, o qual dever ser tocado de um modo fluente, desligado e <i>leggero</i> .
	2-4	6			1	A1	Dó / Lá	Dó / Lá		A melodia, <i>non legato</i> , perfaz um arco superior em escala que termina com o intervalo de <u>-5</u> .
	5-7	6			1	A2	Si	Si		Alteração de notas, sendo o último intervalo a <u>-7</u> .
	8-10	6			1	B	Lá / Fá	Lá / Fá		O arco ascende apenas a <u>+7</u> , finalizando com <u>-5</u> .
	11-18	18 ½			1	C1	Mi	Mi	(c)	O arco é alterado, descendo a Fá#, com alterações várias (ritmo, dinâmica, acompanhamento e articulação).
	19-22	8		cadência	1	D1	Ré / Fá#	Ré / Fá#	<i>f</i>	Fórmula cadencial baseada na repetição de módulos anteriores.
	23-25	6		II	2	A1	Sol / Dó#	Mi#	<i>p (c)</i>	<b>GT2</b> funciona como ponte para a secção seguinte. Surge a primeira indicação de pedal para recriação de um ambiente diferente, com as duas mãos em alternância.
	26-28	6			2	A2		Mi#	[p] (c)	Semelhante a <b>GT2-A2</b> a <u>+12</u> (Mi#4).
	29-36	18		cadência	2	A3		Mi#	[p] (c) <i>mf (d)</i>	Frase iniciada a <u>+12</u> de <b>A2</b> (Mi#5) e que se desenvolve cadencialmente para <b>GT3</b> . A última nota do baixo (Fá#2) prolonga-se pela frase seguinte.

**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	37-39	7 ½	♩ [72 108]	III	3	A1	Fá# / Ré	Fá# / Lá	<i>p</i>	<i>Sostenuto</i> : tema em terceiras (-2,-1), <i>espressivo</i> , interpelado por harpejos quebrados em semicolcheias, <i>in tempo</i> . Pedal em Dó3 (tenor).
	40-43	8 ½			3	A1'		Fá# / Lá		Variação de <b>A1</b> .
	44-46	6 ¾	♩ [88 108]		3	A2	Fá# / Fá	Fá# / Lá	[+ <i>p</i> ]	A melodia, <i>meno sostenuto</i> , é agora ascendente (+2,+1); mantém-se o pedal em Dó e alteram-se as notas dos harpejos nos interstícios “ <i>in tempo</i> ”.
	47-50	8 ¾			3	A2'		Fá# / Lá	<i>mf</i>	<i>Simile</i> , com variações.
	51-52	4	♩ 100	ponte	3	B	Dó	Fá# / Lá	<i>p</i>	<i>Poco agitato</i> . O baixo desloca-se cromaticamente, mantendo um pedal em Dó3, enquanto a m.d. prossegue com uma frase de terceiras em arco superior.
	53-54	4			3	B'		Mi / Lá		Expansão do âmbito de <b>B</b> .
	55	3			3	B''		Ré / Lá	( <i>c</i> )	Ligação, com movimento contrário entre as mãos, para <b>C</b> .
	56-57	5	♩ 108	IV	3	C1	Láb / Fá	Láb / Dó	<i>f</i>	Com o <i>vivo</i> , <i>non troppo</i> , inicia-se uma frase que utiliza elementos de <b>GT1</b> , <b>GT2</b> e <b>GT3</b> . Jogo de oitavas e protagonismo na m.e., <i>marcato</i> .
	58-59	5			3	C2	Lá / Láb	Láb / Mib		<b>C1</b> alterada, com as notas superiores a +3. O tema na m.e. forma-se sobre Lá, mantendo o baixo Láb1.
	60-64	12			3	C3	Sib / Si	Láb / Fá#	+ <i>f</i> ( <i>c</i> )	Desenvolvimento, com o tema na m.e. sobre Sib.
Desenvolvimento	65-68	9	♩ 96	V	3	D1	(Si) / Mi	Sol	<i>p</i>	<i>Meno, tranquillo</i> , feito com harpejos de largo âmbito, com: baixo (mantém-se » Sol#1 = Láb1), nota intermédia (Si2) e retenção do bicolore nas vozes superiores (Mi5/Sol5).

**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES	
	69-73	11 ½			3	D2	Sol	Sib	-p	O baixo do harpejo desce para Sol1, mantém-se um pedal em Si2, e acresce-se ao soprano a 8va inferior (Sib4/Sol5/Sib5).	
	74-81	17			3	D3	Fá	Dó	pp ppp	A base tonal alicerça-se em Fá, conservando ambiguidade no modo: o harpejo é constituído por Fá1, Lá3 e Láb4/Dó5.	
Reintrodução –	82-87	12	[  ..108 ]	VI	1	(A)	Sol-Dó	Sol	p (c)	Reintrodução de <b>GT1</b> ; o acompanhamento (m.e.) entra <i>esitante</i> , a uma voz, com parcelas do acorde quebrado de Sol2/Dó3/Ré3, interrompidas por pausas, em ritmo irregular.	
Reexposição	88-90	6	 108		1	A1	Dó / Lá	Dó / Lá	mf	Regresso ao <i>tempo I</i> , com o mesmo texto musical do início do andamento (até ao c.98).	
	91-93	6			1	A2	Si	Si		Repetição dos compassos 5-7.	
	94-96	6			1	B	Lá / Fá	Lá / Fá		Repetição dos compassos 8-10.	
	97-102	14			1	C2	Mi	Mi	(c)	Alterações de <b>C1</b> , em que o tema ascende com intervalos de <u>+5</u> , <u>+7</u> e <u>+5</u> .	
		103-108	13		cadência	1	D2	Fá#	Fá#	f (d)	<b>D2</b> perpetua o intervalo de <u>+7</u> de <b>C2</b> , incide sobre Dó#5 e é acompanhada pelo acorde quebrado com base em Fá#1.
	109-110	7	 58	VII	3	E1		Fá# / Dó#	p	Em <i>lento, non troppo</i> , o intervalo de 3M (4) de <b>GT3-A</b> é distendido para <u>16</u> , continuando o tema em <u>-2.-1</u> , <i>molto cantabile, rubato</i> . O acompanhamento desenha também uma linha melódica ( <u>+2.-1</u> ) na voz superior do harpejo (tenor).	
	111-112	7			3	E1'		Fá# / Dó#		Variação de <b>E1</b> .	
	113-114	6			3	E2		Fá# / Lá		Fá# / Dó#	Inverte-se a melodia principal: Dó#5.Ré5.Mi5 ( <u>+1.+2</u> ).
	115-116	6			3	E3		Fá# / Dó		Fá# / Mi	Sequência da frase anterior: Mi5.Fá#5.Sol5 ( <u>+2.+1</u> ).

**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	117	3			3	E3'		Fá# / Mi		Primeira parte de <b>E3</b> (c.115) interrompida na condução imediata para <b>E4</b> , com alteração na notação (harpejado ascendente).
	118-119	6			3	E4		Fá# / Sol	-p	Em <i>sostenuto (non troppo)</i> , o tema reúne os movimentos das frases anteriores.
	120-121	4			3	E4'		Fá# / Sol	(d)	<b>E4</b> encurtado dois tempos no final.
	121-122	7			3	E4''		Fá# / Sol	pp	Consequente das anteriores; a frase desloca-se cadencialmente, em <i>ritardando</i> , para o acorde de Fá#1/FáX4/Lá#4 e um suspensivo tremolo em Dó#3-Si3, <i>quasi lento</i> .
Coda	123-126	8	♩ 116	VIII	1	A3	Lá	Lá	p (c)	Após uma respiração, retoma-se em <i>vivace</i> o ímpeto inicial, em escalas por graus conjuntos, com imitação entre as mãos (cc.123-124) seguida de movimento descendente (cc.125-126), num <i>crescendo molto</i> até ao final. Indica-se “ <i>attacca</i> ” para o segundo andamento.


**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
– QUADRO DESCRITIVO –

**2º Andamento: *Larghetto***

Compasso inicial = 2/4

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-2	(♩) 4	♩ 52	I	1	(A)	Ré	Lá	<i>mf</i>	Introdução de um acompanhamento em ritmo regular de toque de tambor, com fusa no registo [0] (Sol0/Lá0) lançando a tónica (Ré1), <i>un poco pesante</i> .
	3-5	5			1	A1		Lá		A melodia, <i>molto cantabile</i> , aparece no registo médio (Lá2-Ré3).
	5-7	5			1	A1'		Lá		Pequena variação de A1 na voz intermédia (acompanhante).
	8-9	4			1	A2		Lá		Consequente de A1.
	10-11	4			1	A2'		Lá		Variação de A2.
	12-23	23		cadência	1	A3		Lá	(d)	Desenvolvimento cadencial de GT1-A, que se expande melodicamente de Sol2 a Dó6.
B	24-26	8	♩ 58-60	II	2	A		Lá	<i>p (c)</i>	Secção lírica, <i>cantabile</i> e <i>rubato</i> , num <i>poco più mosso</i> ondulante. O acompanhamento é agora harpejado.
	27-28	6			2	B		Mi	[+p] (c)	Melodia em Mi3; a tensão cresce na condução para o forte de C.
	29-41	27 ½		cadência	2	C		Lá	Sib <i>f (d)</i> <i>p.. pp</i>	Novo desenvolvimento cadencial, <i>un poco agitato</i> e irregular, o qual termina a Secção II.
A	41-44	6 [1 + 5]	♩ 52	III	1	B1	Ré	Lá	<i>f</i>	<i>Tempo I</i> . Inicia-se agora com o tema na m.e., <i>molto cantabile</i> , <i>intenso</i> e <i>espressivo</i> . A m.d. logo assume o motivo compassado do acompanhamento, com acordes de cinco notas nos tempos fortes (registo [4]).
	44-46	5			1	B1'		Lá		Pequena variação de B1 na voz intermédia.




**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	47-52	14			1	B2		Lá	<i>f (d)</i> <i>pp</i>	À semelhança de <b>A2</b> , consequente de <b>B1</b> ; a melodia, no entanto, obedece aqui a sucessivas suspensões, sem terminar a frase, e é alterada para modo menor na suspensão final.
	53-55	6 [1+4+1]	[  -52 ]	cadência final	1	C		Lá	<i>p/mf</i>	<i>Lento</i> . O início do tema aparece em ambas as mãos, continuando pela m.d. em 8vas harpejadas descendentemente e na m.e. em harpejo ascendente.


**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

**3º Andamento: *Rondo***

Compasso inicial = 2/4





P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	1-3	 7	 100	I	1	A1	Dó / Sol	Sol	<i>mf</i>	Divide-se em duas partes: <b>a)</b> acordes bem marcados e <b>b)</b> arco até <u>9</u> em semicolcheias por graus conjuntos, <i>non legato</i> , com acompanhamento em acordes na m.e. (arco inferior).
	4-6	7			1	A1'		Sol		Alteração de um acorde em <b>a</b> e transposição a <u>-3</u> de <b>b</b> , em modo diferente.
	7-13	14			1	A2	Si / Fá#	Fá#	<i>p (c)</i> <i>f</i>	Transposição de <b>a</b> a <u>-1</u> , com uma continuação bastante desenvolvida e diversa de <b>A1</b> .
	14-18	9			1	A3	Dó / Sol	Sol	<i>mf (d)</i> <i>p</i>	Início de <b>A1</b> a <u>+12</u> , consistindo num trecho cadencial com repetição de acordes, esmorecendo para a entrada de <b>B</b> .
B	18	1	 88		1	(B)	Láb	Láb	<i>[-p]</i>	O acompanhamento, <i>leggero</i> , em baixo de Alberti (lembrança do primeiro andamento) inicia o <i>poco meno</i> .
	19-22	8			1	B1	Láb / Solb	Solb	<i>p</i>	O tema, <i>grazioso</i> e alegre, contém três partes: <b>a)</b> 3M (4) em graus conjuntos; <b>b)</b> figura rítmica em semicolcheia pontuada e fusa; <b>c)</b> acompanhamento secundário com bicorde de <u>2</u> , <i>secco</i> e destacado.
	23-27	9			1	B1'		Solb		Variação de <b>B1</b> .
	28-30	5 ¼			1	B2	Solb	Solb	<i>(c) mf</i> <i>p (c)</i>	Repetição, em diferentes 8vas, de <b>Ba</b> , interceptada por um <i>deciso</i> acentuado com acordes no ritmo de <b>Bb</b> .

**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
	31-41	23			1	B3		Solb	<i>f +f</i> (c)	A m.d. enceta, <i>con rabia</i> e mais tarde <i>cantando, con passione</i> , um discurso em acordes, respondido pela m.e., com irregularidade rítmica e harmónica.
	42-44	6		cadência	1	C	Ré	Dó# / Ré	<i>ff</i>	Cadência que recorre à repetição da célula <b>Bc</b> em 2m (1).
A	45-48	10		II	1	A1''	Dó / Sol	Sol	<i>mf p</i>	Tema <b>A1</b> completo, com acréscimo de um compasso (c.48), em que se duplica a melodia <b>b</b> à 8va superior e, na m.e., se transpõe o arco inferior, começando no acorde de Dó-Maior.
C	49-53	10 ½			1	D	Mi / Sol	Sol		Extensão da parte <b>b</b> de <b>A</b> , <i>leggero</i> , com variações no acompanhamento.
	54-56	6			1	E1	Sol# / Sol	Sol	<i>-p</i>	Utilizam-se os primeiros tetracordes de <b>b</b> (graus conjuntos ascendentes), com imitação entre as mãos e extensão de três 8vas, <i>delicato, senza colorito</i> e com colocação de pedal.
	57	1 ½			1	B4	Ré / Dó#	Dó#	<i>f</i>	Revisita-se <b>B1-a</b> .
	58-59	4			1	E2	Sol# / Sol	Sol	<i>p</i>	Repetição dos últimos quatro tempos de <b>E1</b> .
	60	2			1	B4'	Ré / Dó#	Dó#	<i>f</i>	Expansão de <b>B4</b> , com um fragmento mais completo do tema.
	61	2			1	E2'	Sol# / Sol	Sol	<i>p</i>	<b>E2</b> reduzida a um compasso de dois tempos.
	62	1 ½			1	B4''	Ré / Dó#	Dó#	<i>f</i>	Módulo <b>B4-a</b> duplicado a -12.
	63-66	6 ½			1	B5		Dó#	<i>p (c)f</i> (c)	Desenvolvimento de <b>B4</b> , de Ré0/Dó#2 a Ré3/Sol5, com tema na m.d. perfazendo tons inteiros na extensão de três 8vas.
	67-72	11		cadência	1	F	Sol.. Solb	Sol	<i>ff</i>	Sucessão de 3ms (3) descendentes, tocadas num <i>martellato</i> furioso de Sol4 a Solb0 (Mib0), num ciclo de 5ps descendentes.



**SONATINA RECUPERADA N.º 2 PARA PIANO SOLO**  
**DE FERNANDO LOPES-GRAÇA**  
**– QUADRO DESCRITIVO –**

P	CP	CT	M	S	GT	F	E	NI	D	OBSERVAÇÕES
A	73-75	7	 66	III	1	A4	Fá / Dó	Dó	mp	Após uma <i>lunga</i> suspensão, retoma-se o tema inicial <b>A1</b> , mas <i>andante</i> , com notas e carácter diferentes.
	76-78	7			1	A4'				Variação idêntica a <b>A1'</b> .
D	79-85	13 ¾	 52	cadência	1	G	Mi / Si	Si	<p><i>p (d)</i></p> <p><i>pp</i></p>	<i>Lusingando</i> o tema <b>A</b> : a pulsação abranda, os acordes da m.d. subdividem-se e o acompanhamento passa a ser ligado e harpejado.
Coda / A	86-92	13 ½	 48	IV	1	A5	Fá / Dó	Dó	<i>p</i>	Depois de <i>poco allargando</i> , o tema reaparece <i>lento</i> e <i>secco</i> , seguindo-se <i>non legato e delicato</i> , diversificado em relação a <b>A1</b> .
	93-101	17	 42.. [ 100 ]	cadência final	1	H	Sol	Sol	<p><i>pp (c)</i></p> <p><i>f</i></p>	Inicia-se, em <i>sostenuto</i> , uma sequência com base em <b>Ab</b> , numa imitação directa entre vozes, com alteração de algumas notas que se transformam em escalas ascendentes, as quais, <i>poco a poco incalzando</i> , atingem os acordes finais acentuados, <i>deciso</i> .

## DESCRIÇÃO ANALÍTICA

## I

O acompanhamento que principia este andamento, do tipo baixo de Alberti mas com -2 (e não -3 ou -4) abaixo da dominante Sol<sup>1</sup>, com o apoio (tónica) em Dó (=> DóM), serve de ádito ao tema principal [Ex. 1]. Requer-se, num *mp* em *allegro non troppo*, um carácter *leggiero*; a posição da mão é simples, de cinco dedos, fixa, exigindo apenas pequenos impulsos dos *flector*. A melodia de **GT1-A1** é uma escala ascendente em modo dórico de Lá<sup>3</sup> a Lá<sup>4</sup> (a'-a''), descendo por tetracordes em graus conjuntos (Lá-Mi, Fá-Dó) com ornamentos em Sol e Mi (mordentes), terminando com uma 5 (4p), ligada, e três repetições do Lá em *staccato*. A última nota, porém, seguindo a lógica da frase apresentada nos compassos posteriores, corroborada pela interpretação de Maria Elvira Barroso, deverá ser tocada apoiada. **GT1-A1** inicia-se no c.2 com pausa de semicolcheia no primeiro tempo, em impulso ársico a contratempo, sentindo-se o apoio tésico quando atinge a nota mais aguda, Lá<sup>4</sup>, no primeiro tempo do segundo compasso da frase, bem como, em menor grau, no primeiro tempo do terceiro compasso, Ré<sup>4</sup>. O compositor indica *non legato*, continuando-se um toque destro e ligeiro, com o destaque natural pelo seu movimento contrastante com a regularidade do acompanhamento, não sendo necessário um empréstimo carregado, mantendo sempre leveza e delicadeza.

## Ex. 1



<sup>1</sup> Servindo ao mesmo tempo para apontar dois graus conjuntos conducentes à primeira nota do tema, Lá<sup>3</sup>.

O acompanhamento desce no terceiro compasso de Dó.Sol.Fá para Si.Fá#.Mi, mantendo os intervalos 7 ascendente e 2 descendente, intervalos que não serão sempre respeitados em **GT1-A**. A frase **A2** começa curiosamente com a mesma nota coincidente nas duas mãos (Si). A melodia ascende de Si<sub>3</sub> a Si<sub>4</sub>, como uma escala em modo frígio correspondente ao 2º grau do modo dórico inicial. Os tetracordes descendentes são desta vez contínuos, subindo a última nota um 1 (2m) a Dó, que segue para um 7 (5p) descendente (Fá). O acompanhamento desce logo no segundo compasso, de Si para Sib com 1 (2m = Fá-Mi), e também no terceiro compasso para Lá, voltando à 2 (2M).

Com **B** processa-se uma diminuição da escala de **A** a cinco graus conjuntos, em Fá, dando uma cor lídia que termina na descida para Mi com -5 (4p). O acompanhamento desce de Lá<sub>2</sub> para Sol<sub>2</sub> (c.9) e logo no c.10 para Fá<sub>2</sub> (este com 1 = Dó-Si). **B** funciona como ponte para **C**. Tal como em **GT1-B**, primeira nota da frase **GT1-C** inicia-se como uma prolongação da última nota da frase anterior<sup>2</sup>, mas o desenlace é notoriamente diferente. A melodia volteia em Mi<sub>3</sub> e Fá#<sub>2</sub>, insistindo nesta última nota com variadas repetições. O acompanhamento também altera a sua postura regular, começando no c.11 uma pequena escala descendente de colcheias acentuadas, terminando com um baixo em Ré<sub>2</sub>, o qual se interrompe dois tempos depois, seguindo-se-lhe uma descida em -1.-1.-1.-1.(-1.-1.-5.-1) com desenho assimétrico. Cabe ao intérprete saber valorizar a irregularidade que caracteriza **C**, sobretudo no movimento do baixo e nos diferentes compassos e articulações. Aparece pela primeira vez um *crescendo* no c.16 que conduz ao *forte* (*non troppo*) da frase **GT1-D1**. Aqui a m.e. repete o baixo (tipo Alberti) em Ré<sub>1</sub>, e a m.d. introduz pela primeira vez uma terceira voz, iniciada em anacrusis no c.18 com Sol<sub>2</sub>, qual apogiatura para o acentuado Fá#<sub>2</sub>, sendo a voz média em Dó#<sub>2</sub><sup>3</sup>, marcada, terminando numa colcheia *forte* e acentuada, seguida de pausa de semínima e uma respiração.

**GT2** representa um interlúdio de passagem, ou ponte, para **GT3**. Contrastando sobremaneira com as frases anterior e posterior, consiste em pequenos trechos em que a melodia simples em colcheias é duplicada com terceiras abaixo. O compositor aponta as primeiras terceiras destes trechos como pertencendo a uma voz inferior em semicolcheias, sendo tocada pelas duas mãos alternadamente e em sobreposição. As colcheias da voz

<sup>2</sup> Em **B** é o Fá<sub>3</sub> de **A2** e em **C** o Mi<sub>3</sub> de **B**.

<sup>3</sup> Intenção possível será a relação tónica-dominante (Fá#-Dó#).

## SONATINA RECUPERADA N.º 2

principal deverão ser em *staccato*, com a ligação feita pelo pedal. No final de **GT2-A1** e de **GT2-A2** a voz superior engloba a terceira abaixo, em *tenuto*, enquanto a m.e. toca, num *crescendo* talvez de expressão subtil, bicordes de 2m (à 2M de Dó.Ré deverá contabilizar-se o Dó# da m.d.), numa relação dominante-tónica. **GT2-A2** difere de **A1** apenas por ser uma oitava acima desta e por ter sido acrescentado o Sol#3 (ornamental) na voz superior.

Existe também uma diferença na indicação do pedal dos cc.23-24 e 26-27, pois nos primeiros há uma interrupção entre os compassos (que se querará mínima, a 1/4 de pedal), enquanto que não há interrupção nos segundos; esta diferença poderá ser pelo assumir uma repetição da indicação, como no c.69 e ss., ou poderá ter em atenção o som mais agudo, e por isso menos embrulhado, não necessitando de um acerto sonoro com o pedal. A partir do c.29, o autor coloca a indicação de pedal para cada grupo harmónico ou sub-frase.

Em **GT2-A3** (c.29) existem várias pequenas frases de sentido descendente, sendo a primeira uma reprodução da primeira sub-frase de **GT2-A2** uma oitava acima desta, e a segunda uma transposição<sup>4</sup> da anterior uma 2M abaixo (-2). Há um *crescendo* no c.31, em que aparecem semicolcheias na m.e., sem alternar com a m.d., para o *mf* no c.32, com intervalos em diminuição de intensidade que se repetem no c.33 e nos cc.34 a 36, em *ritardando*, com semínimas sincopadas entre as duas mãos. Como se pode observar no quadro abaixo, as 3Ms das frases **A1** e **A2** são mantidas nas vozes superiores. Estas começam com uma 2m e progridem regularmente por 3ms. A m.e. parece não possuir qualquer conexão particular, formando um arpejo em Fá#-menor após as notas Mib e Sib, mas, ao considerarmos 2 como inversão de 10, denota-se uma certa simetria nos acordes que forma com a m.d. ao longo de cada sub-frase.

### GT2-A3

c. 32											
9	<u>-1</u>	8	<u>-3</u>	5	<u>-3</u>	2	<u>-3</u>	11	<u>-3</u>	8	(+13)
<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>	
5	<u>-1</u>	4	<u>-3</u>	1	<u>-3</u>	10	<u>-3</u>	7	<u>-3</u>	4	(+13)
<u>2</u>		<u>6</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>6</u>		<u>10</u>	
3	<u>-5</u>	10	<u>-1</u>	9	<u>-3</u>	6	<u>-5</u>	1	<u>-7</u>	6	(+21)

<sup>4</sup> Os intervalos são mantidos na sua totalidade.

A Secção III, em que se dá igualmente uma estratificação das vozes, inicia-se consideravelmente mais devagar do que as secções anteriores, com um *sostenuto*<sup>5</sup>, *espressivo*. A frase **GT3-A1** consiste numa pequena melodia em terceiras (ligação com **GT2**) suportada por um baixo (Fá#.Dó#) e acompanhada por uma voz intermédia (Dó) em que se sente uma síncopa. Segue-se-lhe imediatamente dois compassos, *in tempo*<sup>6</sup>, com um arpejo quebrado que prolonga os baixos Fá# e Dó# utilizando cruzamento de mãos em que se requer total regularidade, num subtil *leggiero*, com um pouco *crescendo* para o agudo e *diminuendo* para o grave. O prolongamento do acorde Dó3<sup>7</sup>/Ré3/Fá#3 do c.38, que corresponde ao final da melodia, está indicado através de ligaduras de prolongação que se estendem pela duração do apêndice. É, no entanto, curioso que no seu terceiro tempo ou primeiro tempo do c.39<sup>8</sup>, o autor tenha apenas colocado uma semínima (com as ligaduras de prolongação) e não tenha ocupando as cinco colcheias do compasso, o que possibilita a repetição deste acorde no seguimento do arpejo descendente, confirmada pela dedilhação<sup>9</sup>. Tal não acontece quando surge uma situação semelhante no c.43 (**GT3-A1'**); Lopes-Graça coloca no acorde uma semínima pontuada, sendo provável a repetição do acorde, como atrás, aquando do arpejo descendente. Nesta frase, que repete **GT3-A1**, surgem mais algumas diferenças: no ritmo da voz intermédia, na passagem ornamentada do bicorde Mi3/Sol3 para Dó3/Ré3/Fá#3 e no arpejo (acrescenta-se o tempo de uma semínima, agrega-se o Ré ao Dó# e surge uma pausa de colcheia no c.42, que pode servir na interpretação como um propulsor da finalização da frase.

A partir do c.44 o andamento da melodia é *meno sostenuto*<sup>10</sup> e *poco più sonoro* no acompanhamento, tendo em atenção o local onde está escrita esta indicação. O tema forma em **GT3-A2** o inverso de **GT3-A1**, subindo +2.+1 perpetuando as 3Ms. O baixo do c.44 mantém-se mas a voz intermédia apresenta-se em tercinas. O arpejo é presentemente com 5p (7) sobrepostas por 1, com excepção do último intervalo (11), começando em Mi2-Dó3-Láb3/Sol3-Si2, não sendo bicordes regularmente quebrados, resultando assim um compasso de 7/16 (c.46). Semelhante a **GT3-A1'**, **GT3-A2'** apresenta, mas pela primeira

<sup>5</sup> Semínima = 72.

<sup>6</sup> Semínima = 108.

<sup>7</sup> Pertencente à voz intermédia.

<sup>8</sup> Compasso de 5/8 de dois tempos (colcheias: 2+3).

<sup>9</sup> O autor agrupa o Dó3 e o Ré3 com o primeiro dedo (polegar).

<sup>10</sup> Semínima = 88.

vez em **GT3** em *mf*, uma variação de **GT3-A2**. Na melodia (primeira sub-frase) acrescentou-se um tempo (agora dois compassos de 2/4 e não 3/4+2/4), com grande e contrastante mutação e irregularidade rítmica. O baixo a duplicar o Fá#2 uma oitava acima e a terminar com Dó3.Dó# em tercina. Observe-se a mudança do habitual Do#3 para Dó-natural; tendo em consideração o prolongamento desta nota na voz intermédia e assim uma sobreposição de vozes, pode-se considerar uma metamorfose duma na outra voz, até pela reiteração, nas outras três frases, da voz intermédia no penúltimo tempo da sub-frase melódica. Também o arpejo varia, expandindo-se a uma 5p sobre Mi4 e assim formando um compasso de 11/16.

No c.51 surge uma nova frase, *poco agitato*<sup>11</sup>, recuando novamente para uma dinâmica *piano*. Aproveitando o movimento melódico de **GT3-A2**, a frase **GT3-B** (*vide* quadro abaixo), em colcheias, forma-se com quatro 3Ms (4)<sup>12</sup> e quatro 3ms (3). Fazendo um arco em *crescendo* e *diminuendo*, sobe a Mib4, curvando depois em descidas com o intervalo de 3ms a partir de Fá4. O acompanhamento é formado por bicordes quebrados que estabelecem dois níveis: um baixo e um pedal (contínuo) em Dó3. O baixo desloca-se por meios-tons (1) de Fá#2 a Dó#2, cursando um movimento contrário à melodia. Nas frases seguintes o baixo sobe  $\pm 1$  em relação à última nota das frases anteriores, percorrendo de Mi2 a Si1 em **B'** e de Ré2 a Lá1 em **B''**. A nota superior da melodia repete a ascensão de Lá3 a Mib4 em **B'**, mas nesta nota apõe-se agora uma 3M (4), sendo as restantes, agora uma 4p (5) acima seguindo-se-lhe uma descida de -3, também em 3Ms. A expansão tanto da melodia como do baixo auferem um acréscimo de tensão a **GT3-B'** que será expandido em **GT3-B''**. Esta última frase do grupo **GT3-B**, que poderá ser considerado como uma ponte entre a lírica Secção III (**GT3-A**) e a Secção IV, difere das duas anteriores pelo movimento único que comporta, ascendente na m.d. e descendente na m.e., claramente direccionados para **GT3-C**: a melodia repete-se normalmente de Fá3/Lá3 para Dób4/Mib4, saltando abruptamente para Sol#4/Si4, sensíveis das primeiras notas da melodia de **GT3-C**, e o baixo, já referido, desce para Lá1, conduzindo a Láb1, baixo fundamental de **GT3-C**. Convém notar que as três frases deverão ser tocadas fluentemente e com contornos

<sup>11</sup> Semínima = 100.

<sup>12</sup> A nota inferior do bicorde na quarta colcheia do c.51 deverá ser Si-bemol na versão final desta Sonatina Recuperada.

suaves, mantendo uma cadência regular que serve de repouso e contraste com a variabilidade da secção anterior e com a impetuosidade da secção posterior.

**GT3-B**

cc. 51-52															
9	<u>+2</u>	11	<u>+1</u>	0	<u>+2</u>	2	<u>+1</u>	3	<u>+2</u>	5	<u>-3</u>	2	<u>-3</u>	11	<u>-2</u>
<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>4</u>		<u>3</u>		<u>3</u>		<u>3</u>		<u>3</u>	
5	<u>+2</u>	7	<u>+1</u>	8	<u>+2</u>	10	<u>+2</u>	0	<u>+2</u>	2	<u>-3</u>	11	<u>-3</u>	8	<u>-3</u>
<u>11</u>		<u>14</u>		<u>16</u>		<u>19</u>		<u>22</u>		<u>25</u>		<u>21</u>		<u>17</u>	
6	<u>-1</u>	5	<u>-1</u>	4	<u>-1</u>	3	<u>-1</u>	2	<u>-1</u>	1	<u>+1</u>	2	<u>+1</u>	3	<u>+1</u>

Correspondendo ao Desenvolvimento na forma Sonata, **GT3-C** utiliza material das secções anteriores num *vivo, non troppo*<sup>13</sup> em *forte*. Apresenta-se na m.e. uma cambiante do tema **GT1-A** com três semínimas em *marcato* seguidas de semicolcheias descendentes em *staccato* com mordentes (semifusas e fusa) nas segundas notas. Em **GT3-C1** as oitavas são em Láb1.Láb2.Láb3, mas em **GT3-C2** mantém-se o primeiro baixo em Láb1 e logo de seguida a melodia sobe para Lá-natural, desenrolando-se similarmente a **GT3-C1** (*vide* quadro abaixo). A terceira frase, **GT3-C3**, diverge consideravelmente das suas congéneres, não só no baixo, que de Láb1 ascende a Sib2.Sib3, como na melodia, que varia e se repete, e na extensão (doze tempos contra cinco de **C1** e **C2**). Entretanto, à m.d. cabe o papel de acompanhante festivo, numa sucessão de terceiras, com oitavas, em grupos de três graus conjuntos lembrando **GT3-A**.

**GT3-C**

<b>C1</b>	8	<u>-2</u>	6	<u>-2</u>	4	<u>-2</u>	2	<u>-1</u>	1	<u>-2</u>	11	<u>-2</u>	9	<u>-1</u>	8
<b>C2</b>	9	<u>-2</u>	7	<u>-1</u>	6	<u>-2</u>	4	<u>-2</u>	2	<u>-1</u>	1	<u>-2</u>	11	<u>-2</u>	<u>9</u>
<b>C3</b>	10	<u>-1</u>	9	<u>-2</u>	7	<u>-1</u>	6	<u>-2</u>	4						

É esta uma das secções mais difíceis tecnicamente, num período rápido e longo que reclama resistência e libertação da mão, com rotação do pulso e braço à oitava, intercaladas de movimento vertical e solto do pulso para um *staccato* rápido e leve em passagens desconfortáveis para a mão. À m.e. também se torna difícil a execução da frase melódica

<sup>13</sup> Semínima = 108.

descendente, com notas rápidas (sobretudo os mordentes) não ajustadas aos dedos e saltos em alta velocidade (dos cc. 57 para 58, 59 para 60, 61 para 62 e 64 para 65). Por outro lado, há que assegurar continuidade nas e entre as frases. Este grupo fogoso que passa de *forte* para *più forte*, termina num *crescendo* que é coincidente com a tensão criada pela repetição das mesmas últimas notas da melodia e do acompanhamento, o qual se acelera mesmo no final com uma tercina.

Num *meno, tranquillo*<sup>14</sup>, **GT3-D1** aparece em *piano subito*, calmo e estático, com extenso uso do pedal. O baixo mantém-se (Láb1 = Sol#1), e sobrepõe-se-lhe dois jogos de terceiras distanciadas no teclado (Sol#1 para Si2 ( $\underline{15} = \underline{3} + \underline{12}$ ) e Mi5/Sol5 ( $\underline{3}$ )), o que afirma a sua conexão com o Terceiro Grupo Temático, funcionando como cadência deste. A frase deverá ser tocada com suaves e curvilíneos gestos, acentuando as notas agudas de modo subtil mas cintilante. Igualmente expressivo deverá ser **GT3-D2**, mas *più piano*. Aqui o baixo desce  $\underline{-1}$  para Sol1, o Si2 é mantido no tenor e acrescenta-se uma nota (oitava abaixo da superior) ao bicorde das notas agudas, que ascende  $\underline{+3}$  (Sib4/Sol5/Sib5). Em **GT3-D3** o som esbate-se em *pianissimo* terminando, *poco ritardando*, em suspensão. O baixo desce  $\underline{-2}$  (Fá1), a melodia retrai-se para Láb4/Dó5 e a voz do tenor desprende-se e sobe para Lá3, sendo tocada pela m.e. no c.78, a partir do qual se entendem as três notas como um todo unificado<sup>15</sup>, em acordes acentuados que se recolhem ao *pianississimo* (*ppp*) num *poco ritardando* que se suspende.

Observamos um arco de intensidade da Secção III à Secção V<sup>16</sup>: em **GT3-A** sustenta-se uma calma agitada que se encapela em **B**, alcança-se o clímax em **C** (atinge-se aqui o máximo de dinâmica do andamento) e repousa-se em **D**. Também contribui para este envolvimento circular a condução rítmica, que de irregular em **GT3-A** se torna constante em **B** e **C**, reassumindo uma certa instabilidade e alongamento em **D**. Nesta Quinta Secção são utilizados diferentes processos que lhe conferem um carácter cadencial. Entre estes citemos a diminuição na dinâmica, a direcção descendente e pausada do baixo, a rarefacção da textura, o uso de polirritmia, e sobretudo o dilatação e a irregularidade de

<sup>14</sup> Semínima = 96.

<sup>15</sup> O autor lembra com a palavra *sonoro* o tempo do último Fá1, no baixo, que deverá ser longo, distendendo-se até ao c. 81.

<sup>16</sup> As três secções estão enquadradas por barras duplas.



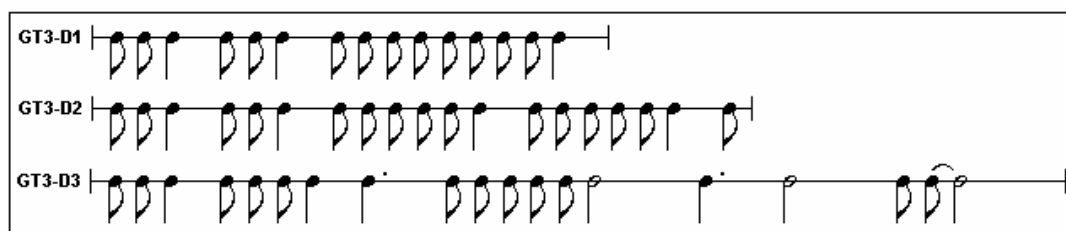
cada frase e inclusivamente de cada voz (prolongam-se notas e intercalam-se pausas – mesmo não tendo um verdadeiro significado auditivo devido à aplicação contínua do pedal, por cada frase, como o autor explicita<sup>17</sup>). A ampliação dos valores rítmicos em **GT3-D** (*vide* quadros abaixo) pode ser mais claramente observada se apresentarmos a junção das diferentes vozes numa simplificação que nos permite a comparação das três frases.

### Quadro 1



Condensando a escrita, eliminando os compassos e suas divisões, obtemos uma correspondência mais clara da relação rítmica entre as três frases de **GT3-D**.

### Quadro 2



A Reexposição (c.82) faz a sua aparição num *esitante* quase pleonástico, devido ao jogo de timidez perpetrado na “Re-Introdução” pelas notas do acompanhamento tipo Alberti, que

<sup>17</sup> A indicação do Pedal está colocada desde o c. 65 ao c. 69, subentendendo-se a continuidade da sua aplicação de modo semelhante ao apresentado, ou seja, com uma pequena “respiração” no início de cada frase.

são agora em Sol<sup>2</sup> (+ Ré<sup>3</sup>.Dó<sup>3</sup>), em *piano*. **GT1-A1** reaparece no c.88 como no início do andamento, mas aqui em *mf* depois de um *poco a poco animando al.. tempo I* desde o c.84, aliado a um *poco crescendo* no c.87, com um acompanhamento que retoma a posição em Dó<sup>3</sup>. Segue-se a repetição de **GT1-A2** e **GT1-B**. A partir do c.97 observamos alterações tanto na melodia como no acompanhamento. **GT1-C2**, contrariamente a **GT1-C1**, que desce para Fá<sup>#2</sup> (-7) e aí se estabelece, ascende de Dó<sup>#3</sup> para Fá<sup>#3</sup> (+5) e continua a sua progressão para Dó<sup>#4</sup> e Fá<sup>#4</sup>, em *crescendo* até **GT1-D2**. O acompanhamento difere pouco da Exposição, assinalando-se uma descida do baixo de Ré<sup>2</sup> para Fá<sup>#1</sup> (-2.-1.-1.-1.-2.-1), aí permanecendo na frase seguinte. **GT1-D2** aproveita o impulso dos pares de colcheias ligadas de **GT1-C**, absorvendo-os na sua marcha incisiva dos Dó<sup>#5</sup>. O *forte* atingido no c.103 sofre um *diminuendo* logo no c. 105, o que, auxiliado pelo *poco ritardando* e pelo relaxamento rítmico, sem contar com a redução das duas linhas, melodia e baixo, para as notas Dó<sup>#2</sup>/Dó<sup>#5</sup> (três oitavas), aponta o carácter cadencial de **GT1-D2**.

No c. 109 há um retorno ao **GT3**, sem passar pela ponte **GT2**, novamente com a sinalização de barra dupla. O material aqui presente é relacionado com os apresentados anteriormente, mas possui características próprias que o distinguem. Na m.d., as terceiras, habitualmente tocadas em bicorde, encontram-se separadas por uma pausa ou tempo de semicolcheia com intervalos de 15 ou 16; entendem-se como bicordes arpejados, o que será confirmado no c.117 e ss., em que o autor opta pela indicação zigzagueada na lateral das notas, com sentido ascendente apontado pela seta superior, e, no c.122, por uma apogiatura<sup>18</sup>. Aponte-se também que a duração irregular das frases de **GT3-A** não tem em **GT3-E** o mesmo nervo, mas não deixa de se indigitar um certo desequilíbrio rítmico causado pelo agrupamento de um número primo de tempos (sete nos cc.109-110 e 111-112) contra os restantes ternários, com excepção das duas últimas frases (cc.120-122), de carácter cadencial.

A Secção VII inicia-se *lento, non troppo*, de feição *molto cantabile*, com um flexível *rubato*, em *piano*. Ao intérprete caberá uma boa estratificação do baixo, do arpejo acompanhante e das três linhas melódicas. Estas são, por ordem hierárquica crescente, o contralto, correspondendo à nota inferior das 3Ms de **GT3-A**, o tenor, uma voz que deixou

<sup>18</sup> Assinale-se que neste caso a nota inferior é duplicada na 3m final.

de ser o pedal omnipresente e passou a ter uma expressão personificada, e o soprano, que no nosso entender corresponde à voz principal, apesar de desfasada relativamente aos tempos fortes, interpretação confirmada pelo destaque que possui, na tessitura isolada e nos acentos, os quais cessam na sub-frase resposta. Também não é indiferente a esta assunção o tipo de escrita optado pelo compositor a partir do c.117; se a nota principal fosse a inferior, seria provável que a indicação do arpejo fosse no sentido descendente, e não ascendente (última nota mais destacada) como está expressamente escrito, apesar da convenção da notação musical implicar essa interpretação. Ao pianista cabe a difícil tarefa de executar este trecho optando por entre as várias opções.

A melodia **GT3-E1** estabelece-se em Lá3/Dó#5, com um ritmo similar a **GT3-A1**: tésis (mínima)-ársis (semínima)-tésis (quatro tempos prolongados de Lá# disperso em oitavas diferentes). O baixo cria sobre Fá#1 um arpejo em que se subentende essa tonalidade, espalhando-se pela frase em ritmo irregular. O tenor inicia-se em Lá#2, salientando-se esta voz em posições rítmicas irregulares. Na sub-frase do c. 110 o contralto ganha uma animação especial, rematando com uma escala de modo lídio em Sol3, que se querará grácil na sua condução para a voz de soprano de **GT3-E1'**. Nesta frase, as notas do soprano e contralto mantêm-se<sup>19</sup>, com um acréscimo de uma apogiatura dupla. O acompanhamento (baixo e tenor) altera-se no c.112 (Ré-Maior em primeira inversão), bem como o contralto, que desponta uma escala em Fá-Maior que se reconverte em modo lídio.

O ritmo destas duas frases é praticamente idêntico, havendo uma pequena variação de escrita no terceiro tempo do soprano, onde a semicolcheia ligada substitui a pausa de semicolcheia do c.109, e outra no segundo tempo do c.112, em que o tenor possui uma semínima com ligadura de prolongação (indeterminada) em vez da anterior semínima pontuada (também com ligadura). Sem esquecer a utilização necessária e atenta do pedal, questiona-se sobre a importância destes pormenores na execução destas fracções.

A condução para **GT3-E2** não é feita do mesmo modo contínuo que tinha sido para **GT3-E1'**, o que alerta o ouvinte para um segmento diferente. Na primeira sub-frase, a melodia principal, como em **GT3-A2**, sobe por três graus conjuntos, mas aqui em +1.+2, assistida

<sup>19</sup> Na versão final da *Sonatina Recuperada n.º 2* falta o Sol3 no contralto, nota confirmada pela pianista Elvira Barroso, que tocou e gravou esta obra com a presença do autor.

por um contralto algo contrário pois possui os intervalos invertidos (+2.+1). A resposta é consideravelmente diferente de **GT3-E1**, não só no soprano, que reduz a expansão do Mi a uma mínima duas oitavas abaixo da última nota do tema (Mi5), como no contralto, em que deixa de haver a escala, restando apenas o trilo (crescente em velocidade) com o grau superior. O acompanhamento, mantendo a base em Fá#1, varia nas notas, no ritmo (c.114) e na extensão, elevando-se a Lá#3. **GT3-E3** prossegue a acção ascendente da frase anterior, sua semelhante, com o soprano<sup>20</sup> Mi5.Fá#5.Sol5 (+2.+1), o contralto Dó4.Ré4.Mi4 (+2.+2), e o acompanhamento a elevar-se a Si3. **GT3-E3'** é uma repetição do primeiro compasso de **GT3-E3**, apresentando uma escrita diferente na indicação da 14 arpejada, o que, como já foi apontado, confirma, pela sua cópia exacta, a igualdade da execução com dois modos diferentes de apresentação.

A frase **GT3-E4**, *sostenuto (non troppo)*, é claramente cadencial. O autor pede *più piano* na recriação de um ambiente algo diáfano e contemplativo, conseguido sobretudo através do alargado âmbito intervalar que se expande no teclado (Fá#1-Sol5). À melodia da voz superior, uma junção do movimento descendente de **E1** com o movimento ascendente de **E2** e **E3**, agora em colcheias, adjunge-se o contralto em décimas ou terceiras inferiores, detendo-se as duas vozes numa mínima pontuada, tempo que perfaz o compasso (3/4), sendo explicadas as suas ligaduras de prolongação pelo carácter suspensivo inerente a este trecho. **GT3-E4'** repete a frase anterior, mas é interrompida por **GT3-E4''**, o que a encurta em dois tempos. A última frase da Secção VII, uma cadência em *ritardando* e *diminuendo* para *pianissimo*, começa melodicamente como **GT3-E4** mas segue descendentemente para o bicorde FáX4/Lá#4 (soprano: -1.-2.-2.-2.-1.-1; contralto: -2.-2.-2.-1.-1.-1). O acompanhamento difere, pois prossegue o sentido ascendente iniciado em **GT3-E4'**, descendo no quarto tempo do c.121 até à base Fá#1, que se prolonga em semibreve com ligadura, enquanto se toca uma voz (tenor) hesitante (Dó#3.Si3), de ritmo incerto e *quasi lento*, em *pianississimo*, terminando em suspensão.

Surge, inesperadamente, depois de uma respiração<sup>21</sup> e com efeito anacrúsico, o tema principal, **GT1-A3**, em *vivace*<sup>22</sup>. A melodia inicia-se em Lá3 na m.d. (c.123), seguida de

<sup>20</sup> Na versão final da *Sonatina Recuperada n.º 2* o Fá5 deverá ser Fá#5, confirmado pela pianista Elvira Barroso.

<sup>21</sup> Notar o sinal de respiração e a pausa de semicolcheia no c.123.

um cânone na m.e. (c.124) o qual evita os mordentes tipicizantes da melodia e se desvia para arpejos de Fá-Maior, Sol-Maior e por fim Lá-Maior, a dominante da tonalidade do Segundo Andamento. No c.125 a m.d. percorre tetracordes irregulares encadeados por  $\underline{-1}$ , numa descida em *crescendo molto* terminada abruptamente. O compositor explicita o corte com o sinal colocado próximo da barra dupla final, e adverte uma quase ininterrupção para o Segundo Andamento: *attacca*.

## II

Três rufares anunciam o Segundo Andamento, um *larghetto*<sup>23</sup> solene. O bicorde Sol0/Lá0 entra, em anacrusis e *un poco pesante* (atentar no acento e diminuição que possui), como impulso para a nota principal (Ré), iniciada no segundo tempo do compasso (e não no primeiro, como é mais usual), marcando um passo de marcha. Apesar de indicada uma só dinâmica em toda esta Primeira Secção, *mf* no c.1, ao intérprete caberá a utilização de diferentes recursos que salientem a melodia claramente exposta e diferenciada neste andamento. **GT1-A1** apresenta o tema *molto cantabile* de carácter popular, no modo mixolídio (atestado pela continuação da secção, na consequente), o qual se inicia repetindo a ligação dominante-tónica da m.e., Lá2.Ré3, que nos lembra o Primeiro Andamento. Na sua função de antecedente, segue para Fá#3, volteia desde Sol3, em tercinas, e termina incompletamente em Mi3. Aparece no c.3 uma voz corroborativa do tema, Si2.Lá2, que se prolonga até à frase seguinte, e que deverá ser tocada num patamar terciário mas, como está indicado, *espressivo*.

A pulsação constante e inabalável da m.e. é a base rítmica desta Secção I. Como se pode observar, a frase **GT1-A1'**, que só varia na voz intermédia com um pequeno cromatismo em tercina (Si2.Sib2.Lá2), é iniciada com a anacrusis no primeiro tempo e não no segundo tempo como em **GT1-A1**, o que desloca toda a frase relativamente à ordem dos tempos. **GT1-A2** (consequente de **GT1-A1**) por sua vez retoma a anacrusis no segundo tempo do

---

<sup>22</sup> Na realidade, a marcação de semínima = 116 não é substancialmente diferente do *Allegro non troppo* do início do andamento, com a semínima = 108.

<sup>23</sup> Semínima = 52.

c.7, bem como **GT1-A2'** (sendo esta frase uma cópia quase total da anterior, variando apenas no segundo tempo do c.10, com o acréscimo de Dó3 em tercina) e **GT1-A3**, assim sendo porque tanto **GT1-A2** como **GT1-A2'** ocupam quatro tempos exactos, e não os cinco tempos de **GT1-A1** e **GT1-A1'**.

A última frase da Secção I é uma longa elaboração cadencial que utiliza sobretudo material de **GT1-A2**. A tão característica 4p (geralmente ascendente,  $\pm 5$ ), é repetida por três oitavas (Lá2-Lá3-Lá4), na última dando origem ao tema, aqui com um ornamento de quiáltera de cinco da penúltima para a última nota. Este ornamento é também repetido em diferentes oitavas (Si4-Si5-Si4-Si3) e termina em Lá3, dominante de Ré, descendo depois, em ritmo irregular, para Lá2, como uma tradicional cadência perfeita. Repare-se na alternância entre Si-natural e Sib (Maior e menor) nos cc.21-23, que aliada com a irregularidade rítmica, uso de repetições, direcção descendente da frase e *diminuendo*, apontam para o fecho da secção. Para além disso, também o baixo se queda no último compasso (c.23) no bicorde Sol0/Lá0, repetindo-o no último momento (semicolcheia de tercina), acentuado, podendo o intérprete optar por salientar o Lá0 pela sua clara função de dominante em anacrusis para o baixo da Secção II, Ré1.

Sinalizado com barra dupla, surge no c.24 um *poco più mosso*<sup>24</sup> que imita a simplicidade da secção anterior. **GT2-A** é um bloco de quatro pequenas frases ou sub-frases, em *piano*, *cantabile* e *rubato*. A melodia, respeitando o exercício de graus conjuntos que permeia esta Sonatina, cinge-se a uma pequena escala de Lá2 a Ré3 (em Lá-Maior como dominante de Ré-menor), ascendente e descendente, com diferenças rítmicas nas suas três frases de 3, 2 e 1 tempos, variando na quarta frase (c.26), de dois tempos, para uma escala ascendente conducente a **GT2-B**. A m.e. limita-se a um arpejo acompanhante, em Ré-menor, com um ritmo de dança popular.

O pequeno bloco seguinte, *più sonoro*, funciona como ponte, possuindo apenas duas sub-frases de três tempos cada (cc.27-28) observadas na m.e. e nas ligaduras de expressão. O intérprete pode notar que existem três micro divisões na ondulante melodia (m.d.), o que confere um postura algo desconcertada a **GT2-B**. Um *crescendo* conduz ao *forte* de **GT2-**

---

<sup>24</sup> Semínima = 58-60.

C no c.29, um longo e irregular bloco *un poco agitato*. Demarca-se neste compasso a descida do baixo para Dó#1, primeira inversão da tónica Lá, cujo intervalo de quinta altera harmonicamente entre Mib (6, que pode jogar como par da melodia ou como sensível da dominante) e Mi (dominante de Lá), bem como uma condução rítmica caprichosa, com indicações, em sucessão, de *calmando... cedendo... ritenuto... affretando... a tempo... ritardando* até ao *Tempo I* do c.41. A dinâmica acompanha este movimento, ajustando-se para *piano* no c.37, com um pequeno *crescendo* para o c.40 e de seguida um *diminuendo* para *pianissimo* no término da frase. A melodia limita-se a quatro notas repetidas em diferentes ritmos e posições (acrescente-se o Si a partir do c.37) que, contrariamente a **GT2-A**, começa no sentido descendente e reflecte um modo menor (Sol, quarto grau de Ré-menor natural). Assinale-se também as indicações de *espressivo* que Lopes-Graça coloca em dois sítios específicos, correspondentes precisamente às duplas Sib.Lá (c.30) e Si.Lá (c.37), as quais vacilam o modo ou tonalidade entre Ré-menor (de **GT2**) e Ré-Maior (de **GT1**). A m.e. forma acordes (do que se entende ser de sétima da dominante) a partir do c.32, elevando-se, pela primeira vez neste andamento, ao registo médio do teclado, mantendo um baixo em (Ré#0/)Ré#1, alterado para Sib1 no c.40.

O autor coloca uma barra dupla tracejada no c.41, separando a Segunda da Terceira Secção. O *ritardando*, prolongado do compasso anterior, desempenha uma incumbência suspensiva. Consideramos uma respiração entre as secções incluindo a pausa de colcheia, mas contabiliza-se o último tempo como cadência da frase anterior, assumindo-se como primeiro tempo da nova secção o da primeira nota tocada num tempo forte, ou seja, que o começo da melodia está em anacrusis, apesar de colocado depois da simulação de barra dupla. Um processo semelhante ocorre no c.53, pois contabiliza-se a pausa de semínima como respiração pós acorde suspenso.

Não é o prenúncio percussivo dos tambores mas o próprio tema, em anacrusis de colcheia no último tempo do c.41, que inicia a Terceira e última Secção. **GT1-B** é essencialmente diferente de **GT1-A** no acompanhamento. O compositor inverte as vozes, cabendo à m.e. o tema, em *forte, molto cantabile, intenso*<sup>25</sup>, na mesma tessitura de **GT1-A1** (Lá2-Ré3). A pequena resposta da voz terciária (c.42ss) é realçada aqui com a oitava, não esquecendo o

<sup>25</sup> Escrito “*inteso*”, por lapso, na última versão da *Sonatina Recuperada n.º 2*.

autor de a requisitar *espressiva*. A m.d. inicia-se em anacrusis de fusa para o c.42, com a mesma pulsação marcial e a articulação de **GT1-A**, com o primeiro bicorde (Sol4/Lá4) acentuado e o segundo acorde (Ré5/Sol5/Lá5, adicionado à prolongação do bicorde anterior) mais leve e solto, com apoio no polegar (duas notas) e pouco movimento rotativo lateral mas sim ascendente vertical do pulso.

**GT1-B1'**, tal como **GT1-A'**, difere da frase anterior no pequeno ornamento arqueado da voz que retorna à melodia principal. Já **GT1-B2** limita-se a um bocejo de **GT1-A2**, num *diminuendo* e *poco ritenuto* que repete o padrão usual, sem o completar, e o altera no c.50 para Mib3, onde estagna enquanto o autor assinala a substituição da articulação dos acordes na m.d. com arpejos direccionados ascendentemente em *pianissimo* (agregando as duas notas inferiores), o que pressupõe uma execução muito controlada no tempo e no impulso digital. Na despedida deste andamento, depois da suspensão do último acorde, respira-se e esboça-se o tema principal, *Lento*. Aponte-se o cuidado do autor em esmiuçar uma dinâmica diferente para cada uma das duas vozes: *piano* na frase ligada do baixo (tema e consequente jogo de 4ps), que suspende as últimas três notas, e *mezzo forte* nas oitavas arpejadas descendentemente do soprano (Lá.Ré.Mi.Fá#), articuladas e sem suspensão no fim (o sinal de suspensão está aplicado à pausa de semínima). Conclui-se assim uma das peças mais lineares de Fernando Lopes-Graça, na estrutura, textura e harmonia, sem a agregação de elementos estranhos ou desestabilizadores, exceptuando o clímax em **GT2-C**, na condução de um ambiente simples e espontâneo.

### III

O alegre *Rondo*<sup>26</sup> pode ser considerado como uma sucessão de frases diferenciadas que se entrecruzam tematicamente, e não propriamente ser dividido em grupos temáticos distintos. Inicia-se este Terceiro Andamento em *mezzo forte* com a frase **A1**, correspondente ao refrão, subdividindo-se em duas partes: **a** – acordes em *staccato*; e **b** – escala em graus conjuntos na m.d. acompanhada por uma escala em movimento contrário, na m.e., também por graus conjuntos mas em acordes. Em **a**, enquanto a m.d. repete

---

<sup>26</sup> Semínima = 100.



acordes de Sol em primeira inversão com um pequeno desvio para Lá, neste último mantendo o pedal em Si<sub>2</sub>, a m.e. toca bicordes de Dó/Sol e Fá/Dó. Curiosamente, o autor coloca uma pequena acentuação, com *poco sforzando*, na segunda colcheia, dando um impulso a contratempo. Segue-se **b** que prossegue com acordes paralelos na m.e., no estado fundamental, três em modo Maior no sentido descendente e três em modo Maior no sentido ascendente (-2.-1.+2.+2.+2), começando em Sol<sub>2</sub>, e apresenta na m.d. uma pequena escala de seis sons, *non legato*, com um *crescendo* e *diminuendo* a acompanhar o seu sentido ascendente e descendente. Notar a ligadura (com pontos de *staccato*) no último tempo, implicando uma pequena introdução de pedal.

A frase seguinte, **A'**, começa como **A** mas no c.5 o desvio dos acordes da segunda colcheia são para Fá (com a mudança de Si para Sib, talvez como sétima da dominante de Fá) na m.d., e para o trítone Mib<sub>2</sub>/Lá<sub>2</sub> na m.e., o que, juntando as mãos, oferece uma bipolarização em Fá (Lá-Dó-Fá) e Mib (Mib-Sib). A sub-frase **b** apresenta-se aqui em modo menor, iniciando-se a m.d. em Mi<sub>3</sub>, e a m.e. acompanha-a, começando em Mi<sub>2</sub> e invertendo o modo dos acordes, ou seja, três descendentes em modo menor e três ascendentes em modo Maior (-2.-2.+1.+2.+2), finalizando-se novamente com uma subtil ligadura de expressão. O intérprete fará facilmente notar a coloração escurecida de **A1'**.

Desviando-se bastante das frases anteriores, **A2** apresenta um desenvolvimento longo que culmina no primeiro *forte* deste andamento. Retomando **a** de **A1**, os acordes na m.d. são agora em Fá#<sup>27</sup> (primeira inversão), com desvio para Sol# e também com a mudança do baixo para Lá-natural, e na m.e. de Si/Fá#-Mi/Si. No c.9 a m.d. altera o desenho superior dos anteriores acordes para Fá#<sub>3</sub>.Sol, voltando a Sol# no c.11, formando uma linha que se acelera e remodela numa escala de Fá#<sub>3</sub> a Ré<sub>5</sub>, enquanto que a m.e. toca, com repetições, uma sequência de acordes maiores, excepto Si-menor e Lá-menor no c.12, de Fá#<sub>2</sub> a Lá<sub>1</sub>, deslocando-se depois em oitavas para Sol<sub>2</sub> e Mi<sub>3</sub> (-2.-2.-2.-1.-2.(-2).-2.(-1).-2.-2.-2). O *piano* súbito que aparece no c.9 propicia um maior dramatismo na transformação da sub-frase **b**, que alia a animação rítmica e o alargamento da tessitura das vozes a efeitos de *crescendo* e *poco animando* até ao *forte* do c.13 que, seguido de um acorde (Sib com sétima e segunda agregada) acentuado e *ritenuto*, como que travando o empolgado

<sup>27</sup> Por lapso falam os sustenidos no Lá#<sub>2</sub> dos segundos tempos dos cc.7 e 8, confirmados na execução da pianista Elvira Barroso.

balanço, remete novamente para os pares (Sol na m.d. e Dó na m.e.) de **A1**, tocados uma oitava acima da tessitura do início do andamento. Retoma-se *a tempo* e em *mezzo forte* o ambiente leve e descontraído que caracteriza o refrão. **A3** actua como cadência ou ponte suspensa para o grupo frásico seguinte, insistindo nos mesmos acordes de **a**, *poco cedendo* e *diminuendo* para *piano*.

Após uma respiração consciente, inicia-se na m.e., lembrando o Primeiro Andamento, um acompanhamento tipo baixo de Alberti, *leggiero* e *piano*. O *poco meno* de **B1** começa no segundo tempo do c.18, como o *larghetto* do Segundo Andamento, e a melodia, *piano* e *grazioso*, no primeiro tempo do c.19, com uma respiração de pausa de semicolcheia. O autor não determina a articulação da alvorada deste tema, mas aponta a ligação do ritmo pontuado<sup>28</sup> (3m inferior) do fim das sub-frases. Esta célula rítmica é importante na caracterização deste grupo. A melodia de **B1** termina em Réb4 (quatro tempos), acrescentando-se então uma voz intermédia, com incisivos bicordes Dó3/Ré3, lembrando **GT1-D** do Primeiro Andamento. **B1'** difere apenas nas notas finais da melodia (Fá4.Mib4) e na voz intermédia (Ré3/Mi3), expandindo-se por um tempo (c.27) numa sinalização de uma peremptória mudança.

De facto, segue-se um grupo de frases que oferece grandes cambiantes interpretativas. A utilização sistemática e coincidente de elementos soltos de **B1** (**a**: três graus conjuntos em semicolcheias; **b**: ritmo pontuado) podem unificar o que entendemos ser uma ponte, **B2**, que conduz a **B3**, o longo auge emotivo da peça. No c.28 enceta-se um pequeno cânone de **a** em que as mãos, começando uma na última nota da outra, alternam sucessivamente Solb4, Solb3, Solb2 e Solb1, num despontar de tensão em *crescendo* para o *mezzo forte* de **b** com acordes de Sol-Maior (primeira inversão), Si-menor e Lá-menor, *deciso*. Recobra-se o *piano* na investida de novo jogo imitativo ainda mais cerrado, irregular nas entradas e de ritmo algo complexo; atente-se no compasso de 5/16 (c.30), em que as tercinas da m.d. não coincidem com a semicolcheia e as tercinas da m.e..

Um *crescendo* impetuoso atira-nos para **B3**, em que se destaca a repetição dos acordes na m.d. (**b**), tocados uma oitava abaixo, *con rabia*. Tal como atrás, o ritmo e a articulação

---

<sup>28</sup> Exclusivo do grupo **B**.

acentuada e marcada seguem claramente os desígnios fogosos deste trecho. Acrescente-se-lhes uma dinâmica *forte* e a pressão causada pela instabilidade nos impulsos rítmicos e pelo cromatismo (Sol-Láb-Lá-Sib-Si) na ascensão da frase (cc.31-34). As tercinas de **B2** são transformadas na m.e. num mote constante, apresentado sempre semicolcheias a intervalos temporais irregulares ao longo desta frase, mudando de Solb1.Láb1.Sib1 para Sib1.Dó2.Ré2 no c.39. Já antes, no c. 35, *cantando, con passione*, e ainda *più forte*, a m.d. investe para uma 3m ascendente, de Si-Maior para Ré-Maior e ainda para Mi-Maior, reverte a marcha, incerta, amplia para Lá-Maior e Sol-Maior, e avança num *crescendo* para a explosão que ocorre em **C**.

Eis no c.42 o primeiro *fortissimo* expresso deste e dos andamentos anteriores. As duas mãos, que vinham partilhando o cumular de uma emoção incandescente, mas trilhando caminhos diferentes, aglutinam-se num movimento alternado, com a incisiva repetição de uma 2m (1), Dó#3/Ré3, em ritmo caprichoso. Lopes-Graça salienta o Ré3 (talvez devido à sua função como dominante de Sol) ao ligar o primeiro Dó#3 à nota do acorde anterior, o que poderá insinuar ao intérprete um toque ligeiramente preferencial do Ré. Estes bicordes lembram os tocados nos cc. 21-22 e 25-27, no acompanhamento de **GT1** no Segundo Andamento e a alternância em **GT2** no Primeiro Andamento. Não deixemos também de assinalar o modo abrupto e afirmativo como termina a Primeira Secção.

Como um Desenvolvimento, retoma-se o *tempo I* com a repetição fidedigna, mas curta, do refrão, em *mezzo forte*, sendo acrescentado à frase **A1** um compasso em que a m.d. transpõe **b** uma oitava acima do usual e a m.e. transpõe para Dó3 a sucessão de acordes Maiores e menores, com uma variante na ordem descendente (-1.-2 e não -2.-1). Enquanto que as “estrofes” **B** e **C** possuíam caracteres personificados, não obstante as interligações apontadas, a frase **D** é claramente uma extensão de **A**. Discorrendo de um modo leve e jovial, mantém as escalas de graus conjuntos na m.d. e os acordes na m.e., havendo contudo um desfasamento frásico entre as mãos, que se pode observar através de uma comparação da contagem do número de colcheias das várias parcelas (contabilizadas no início de cada sub-frase):

m.d. / número de colcheias por sub-frase = 5, 2, 7, 3, 4

m.e. / número de colcheias por sub-frase = 4, 4, 4, 2, 3, 2, 2

Esta desproporção, tanto na horizontalidade das sub-frases como entre elas, oferece ao ouvinte uma bosquejo de relaxamento entre a tensão da Secção I e a intempérie que se avizinha. O pianista deverá tentar uma linearidade quase descorada, num *leggero* ágil, evitando acentuações tanto na contiguidade na m.d. como nos saltos por vezes incómodos da m.e. (Ex.: c.53).

A frase seguinte, *più piano, delicato, senza colorito*, continua despreocupadamente a insonte escala de graus conjuntos, agora por tetracordes em ambas as mãos (de Sol-Dó na m.d. e de Sol#-Dó# na m.e.), desfasados em meio tempo (uma colcheia). O autor explora a partir do c. 54 um ambiente duplo, contrapondo à delicadeza sonora e gestual de **E** as categóricas afirmações de **B**. Em **E1** as mãos sobrepõem-se durante as duas últimas notas do tetracorde da m.d. (que ascende duas oitavas, para Sol5) e as primeiras da m.e. (que ascende uma oitava, para Sol#4), e estabilizam nas oitavas superiores, com Pedal nos cc.55-56. Como *loco*, **B4** irrompe no c.57 em *forte marcato*. Num único compasso de 3/8, o compositor insere tercinas de semicolcheias no segundo tempo, com os dois tons inteiros de **B1**, em duas vozes, com a particularidade da voz superior ser em graus conjuntos começando em Dó#4 e a voz inferior começar em Ré2 e somar o intervalo  $\pm 12$  à segunda nota, perfazendo a distância entre as vozes de 23, 11 e 11. Os cc.58-59 repetem **E1** mas estabilizado nas oitavas superiores, em *piano, simile* (**E2**). Nova incursão de **B** (**B4'**), com prolongação da melodia seguindo **B1** mas sem o distintivo rítmico deste<sup>29</sup>; temos novamente mutações na m.e., com substituição da quarta nota por uma pausa (repetição do Ré), a retoma em Re2 e deslocação à oitava superior do que deveria ser Si1. **E2'** encurta **E2** a um compasso, e **B4''** repete **B4** mas deslocando as notas em bloco para uma oitava abaixo, na transição para a frase seguinte.

Começa no c.63 uma ascensão tempestuosa baseada em **B** e que, para maior efeito inicial, se retrai num *piano subito*. A m.e. relembra o acompanhamento simples de **B1** ao se reduzir a nonas Maiores e menores (Ré0.Mi1 e Ré0.Mib1), tocadas em semicolcheias contra as tercinas da m.d., num avanço em passo firme e tenso, *crescendo* no c.64, interrompendo-se no c.65, aí subindo para Ré1 e mais ainda no c.66 para Ré2 e Ré3. A

<sup>29</sup> Na última versão da *Sonatina Recuperada n.º 2*, o Mi4 deverá ser Mi#4, como nos cc.57 e 62-64.

m.d. oferece a nota dos três tons da voz inferior, Fá#, tocada como 7M da sua última nota do trítano. A voz superior enceta uma escala de tons inteiros de Dó#2 a Si4 (com repetições no c.63) constituída pelos trítanos Dó#.Ré#.Mi# e Sol.Lá.Si, acomete, entre pausas, a oitava superior no c.65, *forte*, e dobra o trítano em Sol4 num *crescendo* intenso para o c.67.

Temos em **F** a cadência da Segunda Secção, feita com desmesurada intensidade que se mantém até à barra dupla que marca o início da Terceira Secção. O compositor é explícito: *fortissimo.. sempre fortissimo ed in tempo*. Exige um toque *martelato* na sequência das 5ps descendentes, com o desenho na m.d. de 0.-3 depois do embate cru da m.e., em alternância. Esta frase pode ser descrita como uma rajada de semicolcheias (em pulsação fixa até aos cc.71-72, onde se interrompe com pausas de colcheia, colcheia pontuada e semínima), ainda mais intensa, pelo seu âmbito, do que a premonição dos cc.42-44. Termina peremptoriamente com Solb0-Mib0 em forte acentuação.

Segue-se a bonança, depois de uma respiração *lunga* indicada, com o sinal de suspensão, do c.72 para o c.73. No Andante<sup>30</sup> de **A4**, idêntica a **A1**, os eixos tonais variam para Dó na m.d. (mantendo um pedal, Mi3) e Fá.Sib na m.e., e são tocados em *mezzo piano*. Seguindo o consequente normal, **b** constrói-se à volta de Dó, o que aproxima a m.e. do c.48, mas com a ordem descendente habitual de -2.-1. **A4'** reflecte **A1'**, conservando todas as relações intervalares, inclusive em **b** que se constrói aqui sobre Lá-menor. Reconhece-se uma parecença importante com o início do andamento, o que nos remete para a identificação de uma divisão estrutural do tipo Reexposição.

Contraria-se o furor dos outros episódios, *lusingando*<sup>31</sup>, em *piano*. Na frase **G**, a voz inferior dos acordes da m.d. desagrega-se das 4ps que formam a melodia provocando um ondulante metamorfose de **A**, lembrando também, ritmicamente e numa versão alongada, as repetições de **A3**. Na m.e. os bicordes transformam-se em arpejos quebrados (Mi1.Si1-Lá0.Mi1), envolventes pelo interessante uso de ligaduras de prolongação. A frase transmuta-se no sentido ascendente, do c.82 ao c.84, por 3ms na m.d. e por oitavas na m.e., diluindo-se depois, com delicadas flexões, num *poco allargando* e *diminuendo* para a

<sup>30</sup> Semínima = 66.

<sup>31</sup> Semínima = 52.

última semicolcheia do c.85, subtilmente destacada, em *pianissimo*. Este último compasso da Terceira e penúltima Secção possui a curiosa a marcação de 7/16, seguindo-se-lhe uma respiração; a frase G totaliza assim precisamente 13 e  $\frac{3}{4}$  pulsações acrescidas do tempo inexacto e cambiante que o intérprete decidir emprestar à respiração entre secções.

A *Sonatina Recuperada n.º 2* termina com um Coda em *lento*<sup>32</sup>, como que resistindo ao tempo, exangue. Os acordes **a** do refrão são tocados *secco* e em *piano*, com uma acentuação um pouco mais pesada. Note-se a mudança da usual semínima, nos segundos tempos, para colcheia e pausa de colcheia, o que confirma o carácter leve com que se deverão tocar os últimos tempos dos compassos de **a**, e na m.e. a ausência da 5p superior, conferindo a **A5** uma textura assingelada. A frase torna-se ainda mais rarefeita não só pela expressão de uma única voz como pela tessitura escolhida no registo agudo, iniciando os seis graus conjuntos em Dó5 e, depois de uma pausa, em Dó6. O compositor recorda ao intérprete a articulação desejada em **b**, *non legato, delicato*. No c.90 inicia-se uma deslocação descendente por transposição à oitava inferior de um movimento cromático ascendente das primeiras duas notas da escala de **b**, em 2Ms, de Dó5.Ré5 a Fá0.Sol1, em pares (rotação do pulso, com excepção do primeiro tempo do c.52, de articulação diferente), com ritmo irregular em *ritardando* e *diminuendo*.

É através de Sol1, nota deslocada à oitava superior (pela sequência deveria ser Sol0), que chegamos ao *sostenuto*<sup>33</sup>, em *pianissimo*. As duas mãos encetam um contraponto imitativo paralelo imperfeito em *legato*, com a m.e. em síncope e, como adverte o autor, *tenuto*. O desenho melódico, em arco, é repetido duas vezes, germinando-se a partir do c.95, *poco a poco incalzando*, um crescendo de intensidade expressiva que culminará no *forte* do último compasso, *deciso*. Os acordes finais, atingidos depois de uma arrebatada escala ascendente (mãos em movimento paralelo, em 7s), ressuscitam os do princípio do andamento, mas mais acentuados e na oitava superior (Dó3/Sol4). A *Sonatina Recuperada n.º 2* termina assim, numa explosão de juventude recuperada ou de morte certa.

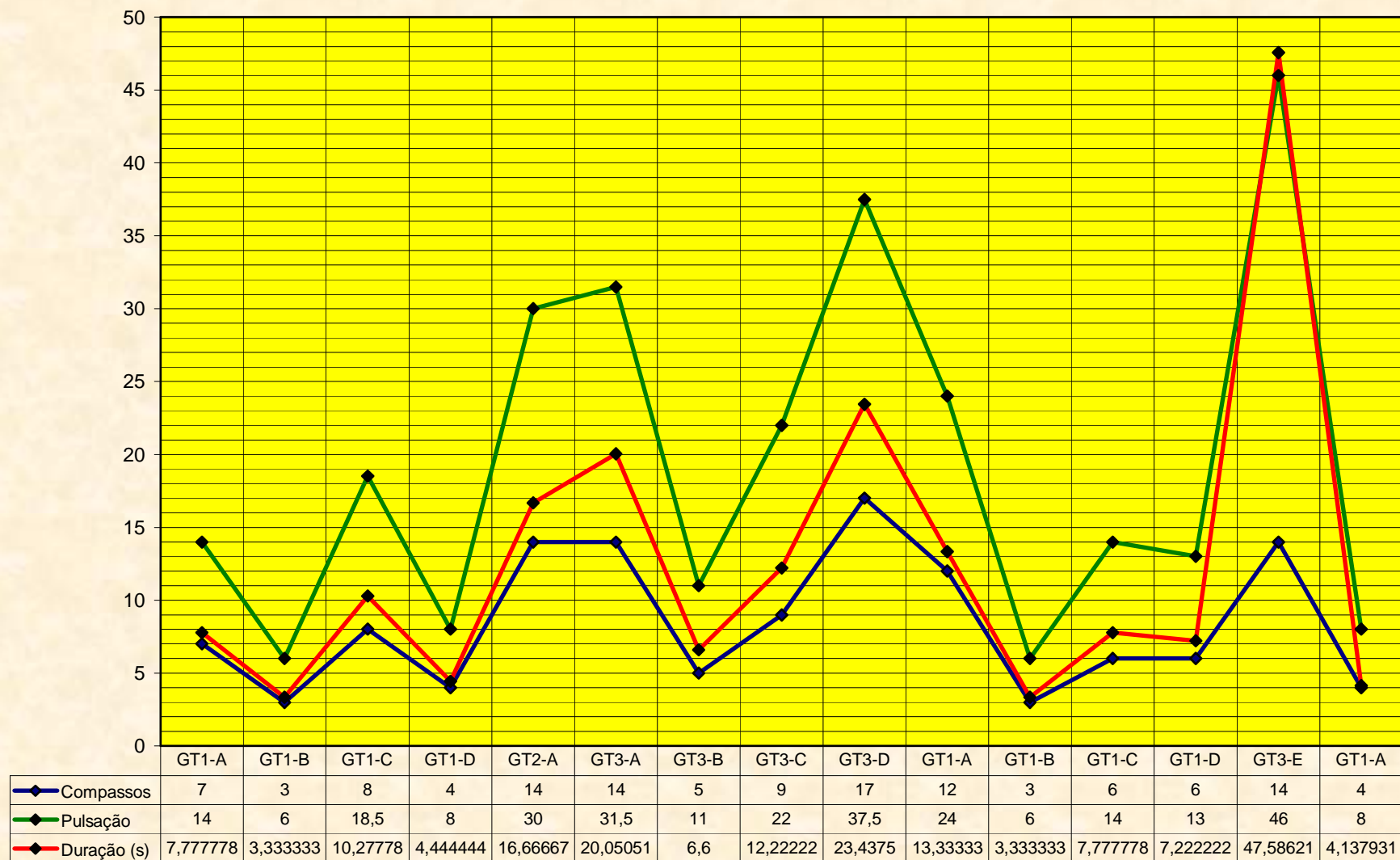
---

<sup>32</sup> Semínima = 48.

<sup>33</sup> Semínima = 42.

# SONATINA RECUPERADA N.º 2

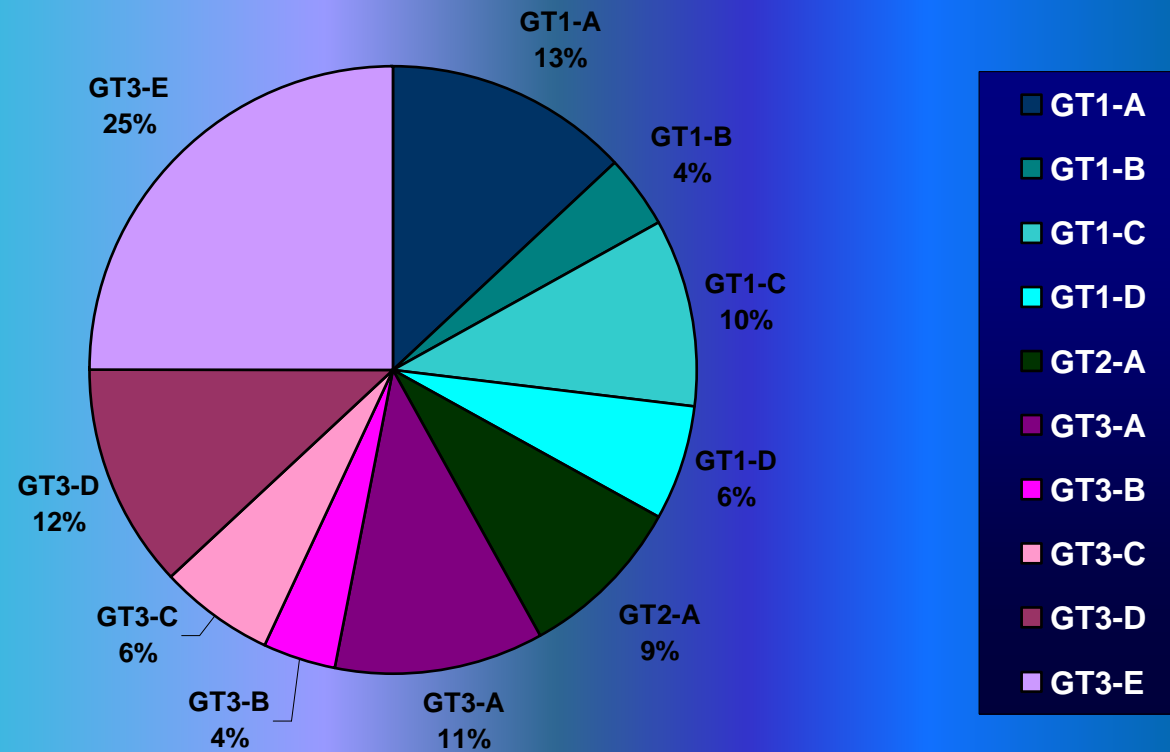
## 1º andamento: *Allegro non troppo*



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

1º andamento: *Allegro non troppo*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO

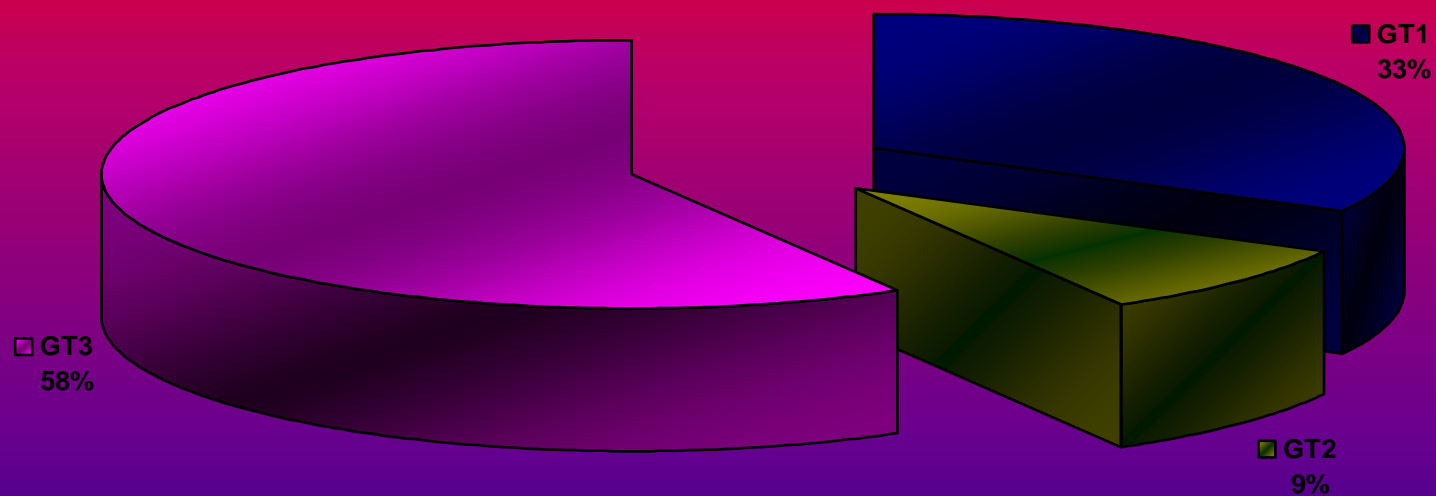




# SONATINA RECUPERADA N.º 2

1º andamento: *Allegro non troppo*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



## SONATINA RECUPERADA N.º 2

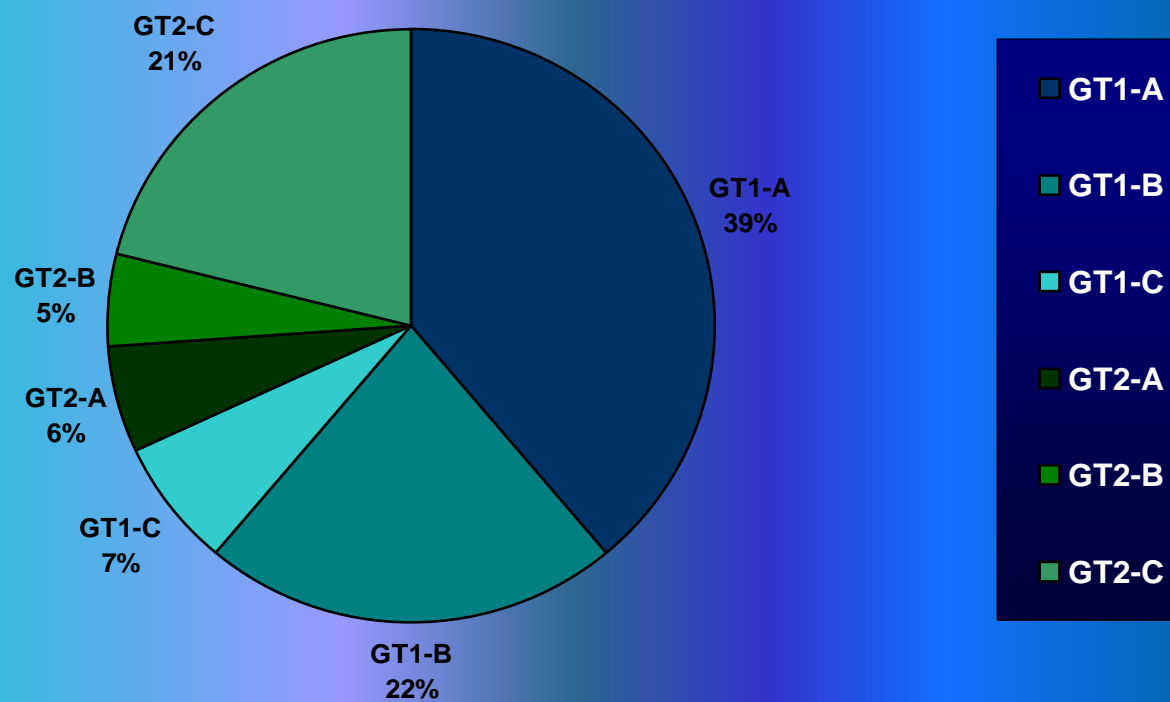
2º andamento: *Larghetto*



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

2º andamento: *Larghetto*

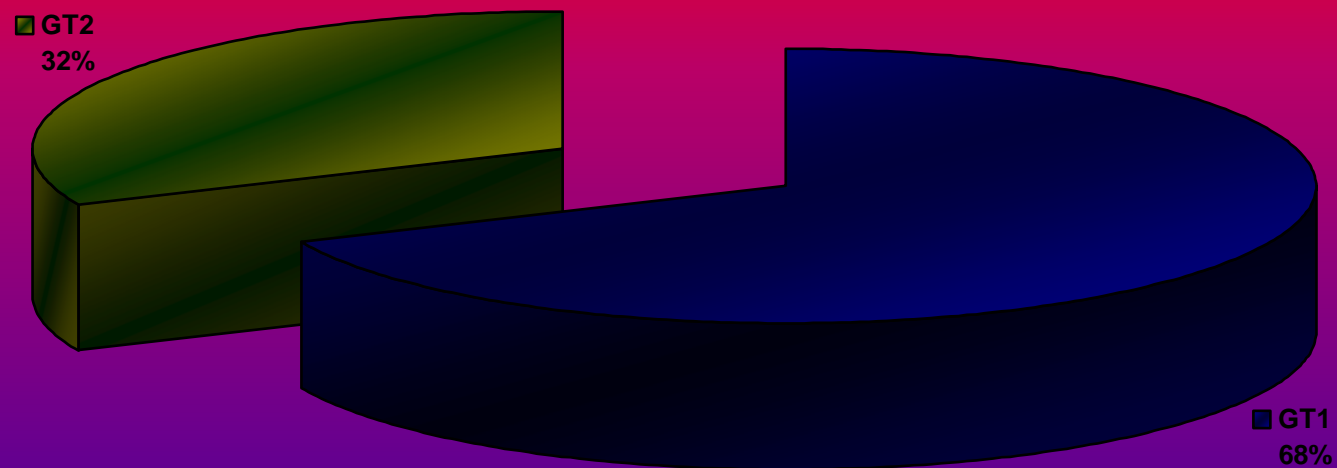
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

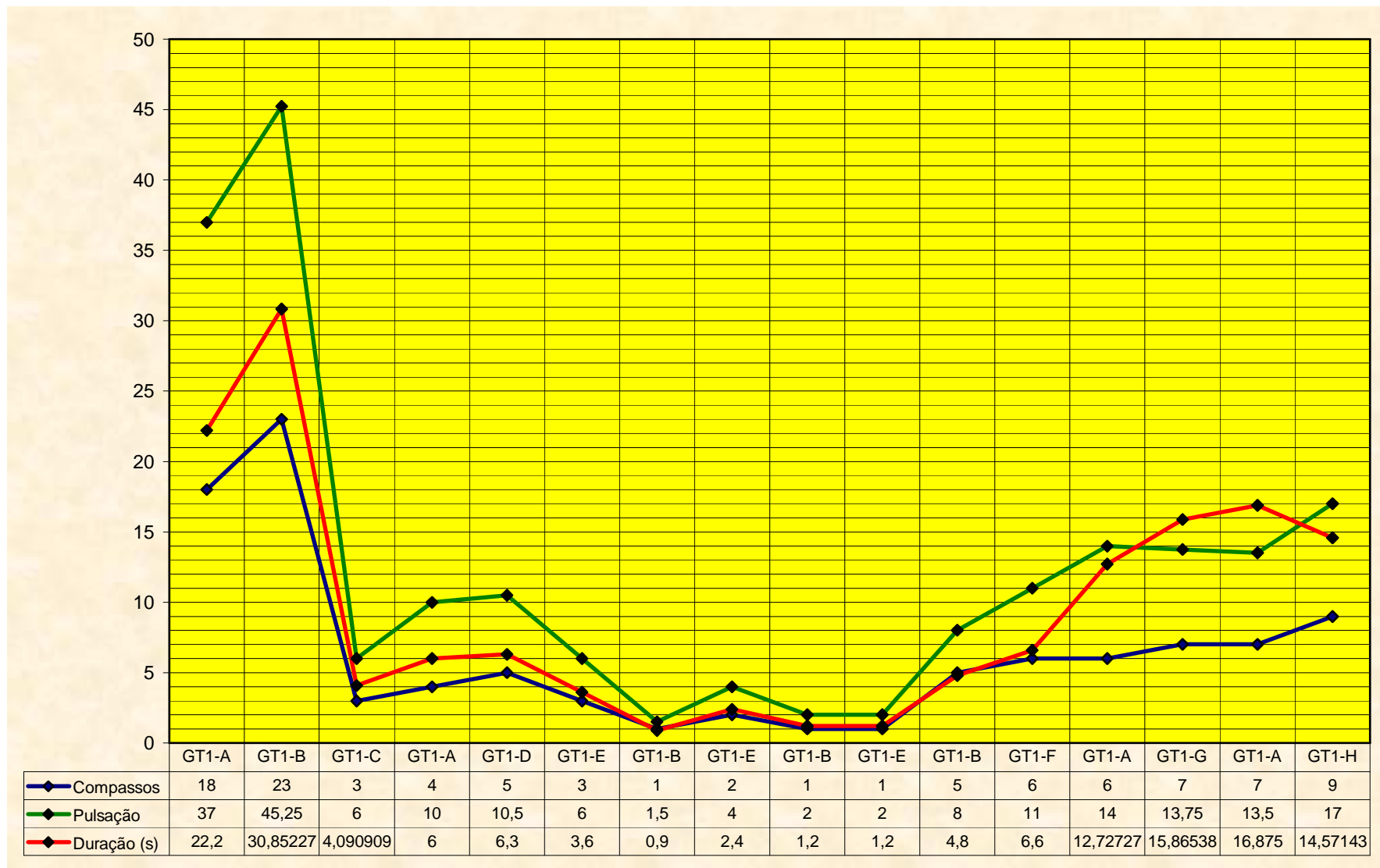
2º andamento: *Larghetto*

## DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

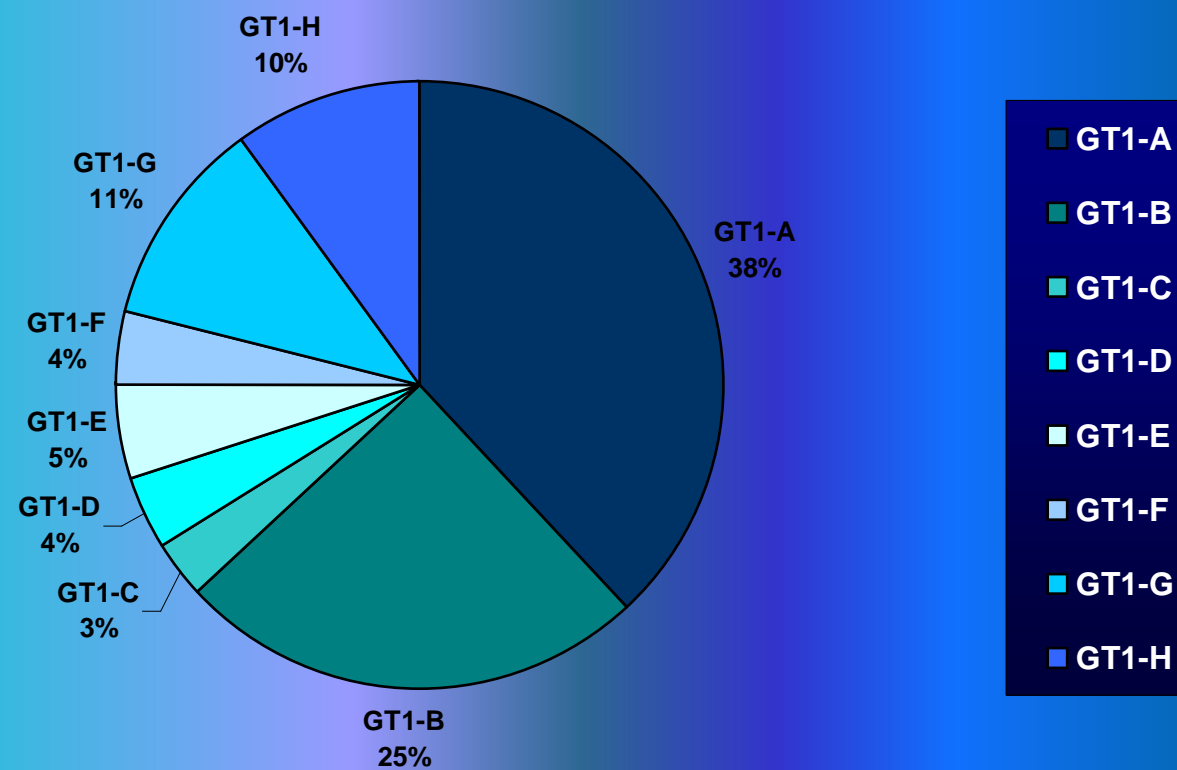
## 3º andamento: *Rondo*



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

3º andamento: *Rondo*

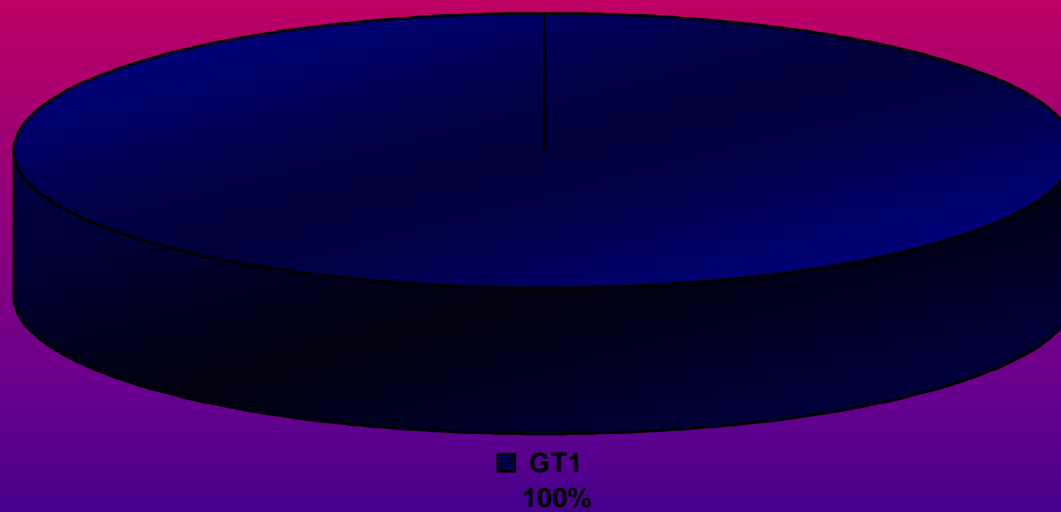
## DURAÇÃO DE CADA GRUPO FRÁSICO



# SONATINA RECUPERADA N.º 2

3º andamento: *Rondo*

DURAÇÃO DE CADA GRUPO TEMÁTICO



# **POSTLÚDIO**

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**





## POSTLÚDIO

### (considerações finais)

*«A Arte não vive sem a pátria do Artista.»*

*Almada Negreiros*

Ao explorarmos a criação de um ser, desbravamos terras desconhecidas. Com Fernando Lopes-Graça, a paisagem é-nos familiar. Contemplamos poli cromados cristais de um mundo que é nosso, sorvemos gotas sonoras das mesmas fontes.

Neste trabalho, procuramos contribuir para uma aproximação a um compositor e para uma melhor compreensão da sua obra, abarcando o conhecido e o desconhecido em formato original. Deparamos com um discurso linear e consistente. Para este projecto, contribuíram todos quantos, com o seu conhecimento e lucidez de espírito, directa ou indirectamente, nos ajudaram no passado e no presente. Assim podemos avançar mais longe no conhecimento, o principal objectivo deste como doutros projectos na vida.

Ao longo do tempo investido, houve sucessivas modificações que implicaram constantes revisões no trabalho anterior. Ao aperfeiçoarmos as técnicas analíticas, aproximando-as o mais adequadamente possível dos objectivos práticos propostos, afastámo-nos das primeiras tentativas, o que acarretou uma revisão constante de todo o trabalho, de modo a evitar dissonâncias no discurso.

Tal como Hindemith, Lopes-Graça investiu na forma sonata a sua mais concentrada racionalidade. Deparamos, entretanto, com um ciclo de vida, real na sua universal expressão. Os primeiros passos, algo trôpegos e abruptos, dados com a *Sonata n.º 1*, rumam para um crepúsculo de alegre manifestação na *Sonata n.º 2*. A jovem e contestatária *Sonata n.º 3* mostra o seu valor, aposta e ganha um concurso de composição. Ainda na tenra idade deste género (anos 30 e 40), folga-se e brinca-se com as sonatinas, recuperadas e seriamente trabalhadas na idade adulta (anos 60). A *Sonata n.º 4* pondera a sua maturidade, repleta de vitalismo. Na *Sonata n.º 5* questiona-se sobre toda uma vivência, reflecte-se sobre o passado. Envelhece-se suavemente na *Sonata n.º 6*.

O quadro seguinte apresenta um somatório de dados referentes às obras estudadas:

Obra	LG op.	Andamentos	Forma	Duração (indicação do autor)	Duração (cálculo da pulsação)
Sonata n.º 1 “A D. Elisa de Sousa Pedroso” 1934 – © 1960	<u>121</u>	I – <i>Allegro</i>	sonata	–	5’ 20’’
	14	II – <i>Andantino con moto – Più mosso – Tempo I</i>	ternária (ABA)	–	2’ 00’’
		III – <i>Presto</i>	ternária (ABA)	–	1’ 30’’
		Total :	–	–	~9’ 00’’
Sonata n.º 2 “A Macario Santiago Kastner” 1939 – © 1954	<u>124</u>	I – <i>Allegro giusto – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Tempo I</i>	sonata	5’ 30’’	5’ 30’’
	26	II – <i>Andante – Più mosso – Tempo I – Più mosso</i>	ternária (ABA)	–	5’ 20’’
		III – <i>Allegro non tanto – Allegretto capriccioso e con umore – Tempo giusto, molto marcato – Più mosso, con umore – Tempo I</i>	ternária (ABA)	–	6’ 30’’
		Total :	20’ 00’’	–	~17’ 30’’
Sonata n.º 3 “A Hélène Boschi” 1952 – © 1954	<u>129</u>	I – <i>Strepitoso – Moderato – Agitato – Meno mosso e molto cantabile – Tempo I – Meno mosso, tranquillo</i>	sonata	–	5’ 40’’
	72	II – <i>Sostenuto</i>	ternária (ABA)	–	5’ 40’’
		III – <i>Allegro non troppo ma rigoroso – Più mosso – Tempo I – Giubilante – Tempo I – Adagio – Animato – Tempo I</i>	rondó (ABACADBA) (inclui fuga)	–	6’ 10’’
		Total :	–	–	~17’ 40’’
Sonata n.º 4 “Para Georges Bernand” © 1961	<u>142</u>	I – <i>Allegro molto</i>	sonata	–	2’ 40’’
	142	II – <i>Andante con moto – Allegretto – Tempo I</i>	ternária (ABA)	–	3’ 30’’
		III – <i>Veloce</i>	<i>perpetuum mobile</i>	–	1’ 00’’
		IV – <i>Allegro con brio – Vivace – Poco meno mosso – Largo – Moderato – Vivo – Allegro molto – Vivo – Presto</i>	sonata – Epílogo	–	4’ 40’’
		Total :	–	–	~12’ 00’’

Sonata n.º 5 “Para Olga Prats” © 1977	149	I – <i>Prima parte: Con brio – Meno mosso, tranquillo – Agitato – Vivo, energico – Lento – Tempo I</i>	sonata	–	8’ 00’’
	204	II – <i>Seconda parte: Lento – Con fuoco, agitato – Moderato, tranquillo – Agitato – Lento</i>	forma em arco (ABCBA)	–	9’ 20’’
			Total :	–	~17’ 30’’
Sonata n.º 6 “Para Nella Maissa” © 1981	151	I – <i>Allegro non troppo</i>	sonata	–	6’ 30’’
	221	II – <i>Largo</i>	binária (AB)	–	5’ 30’’
		III – <i>Vivo</i>	ternária (ABC)	–	3’ 10’’
		IV – <i>Allegro con fuoco – Tranquillo – Allegro non troppo</i>	ternária (ABA) + Epílogo	–	6’ 40’’
			Total :	–	~22’ 00’’
Duas Sonatinas Recuperadas – I “Para Maria Elvira Barroso” 193? – 1962	125	I – <i>Con spirito</i>	sonata	–	3’ 20’’
	[a]	II – <i>Andantino</i>	ternária (ABA)	–	2’ 10’’
	126 [a]	III – <i>Fughetta</i>	fuga	–	1’ 30’’
			Total :	7’ 00’’	~7’ 10’’
Duas Sonatinas Recuperadas – II “Para Maria Elvira Barroso” 194? – © 1962	125	I – <i>Allegro non troppo</i>	sonata	–	3’ 10’’
	[b]	II – <i>Larghetto</i>	ternária (ABA)	–	2’ 10’’
	126 [b]	III – <i>Rondo</i>	rondó (ABACADA)	–	2’ 30’’
			Total :	8’ 05’’	~8’ 00’’

Como se pode observar no quadro acima, todos os primeiros andamentos são em forma sonata, bem como o último andamento da *Sonata n.º 4*, ao qual Lopes-Graça acrescentou um ‘Epílogo’. A forma mais utilizada é a ternária, aplicada em dez andamentos. Os dois rondós apresentam formatos variados, ABACADA e ABACADBA, este último com uma fuga climática numa área áurea. A forma fuga foi trabalhada numa proporção mais delimitada, como *fughetta*, na *Sonatina recuperada n.º 1*. Só na *Sonata n.º 6* aparece uma forma binária, e na *Sonata n.º 4* uma forma livre em *perpetuum mobile*. Também única é a forma em arco da ‘*seconda parte*’ da *Sonata n.º 5*.

A duração dos andamentos nunca excede, aproximadamente, os dez minutos. Os andamentos mais longos pertencem à única sonata que possui apenas duas partes. As sonatinas são, por inerência, as obras mais curtas, com durações entre os sete e oito minutos. Segue-se a primeira nada, com nove minutos, e a central *Sonata n.º 4*, que, apesar dos quatro andamentos, dura cerca de doze minutos na sua totalidade. As *Sonatas n.º 2, 3 e 5* rondam os dezoito minutos, sendo a *Sonata n.º 6* a mais longa, com uma duração total de cerca de vinte e dois minutos. De um modo geral, há um equilíbrio na exposição musical de cada sonata e sonatina.

Na eterna, porque infinda, procura do perfeito, surgem naturalmente dúvidas. Este questionar é transposto do autor para o intérprete, o qual comunica ao ouvinte respostas únicas e irrepetíveis. Pretendemos compreender o rumo apontado e aproveitá-lo. Cabe ao pianista a adopção do género sonata e o partilhar as maiores obras sonoras para piano solo de Fernando Lopes-Graça (não contabilizamos as colectâneas). São sentimentos espirituais de massas architectadas sonoramente, humanamente sentidos. Atinge-se a completude quando se absorve a realidade supra-consciente na imaterial architectura sonora. Poder criativo, verdade na expressão humana.

**T  
E  
R  
C  
E  
I  
R  
A  
  
P  
A  
R  
T  
E**

**AS SONATAS E SONATINAS PARA  
PIANO SOLO  
DE FERNANDO LOPES-GRÇA**

**CURRICULUM VITAE  
PUBLICAÇÃO DAS PARTITURAS  
CD-ROM**

***P  
R  
A  
X  
I  
S***